Robert E. Prutz' Ästhetik und Literaturkritik

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen philosophischen Fakultät
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Karl-Heinz Wiese
aus Minden

Halle (Saale) 1934

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Str. 14

Robert E. Prutz' Ästhetik und Literaturkritik

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen philosophischen Fakultät
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Karl-Heinz Wiese
aus Minden

Halle (Saale) 1934

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Str. 14

Berichterstatter: Prof. Dr. Ferd. Jos. Schneider, Halle (S.)
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Paul Menzer, Halle (S.)

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juli 1933.

Inhalt.

Seite

Vorwort 1

Einleitung: Weltanschauliche Grundlagen 2

A. Unmittelbar weltanschauliche Folgerungen 12

I. „Historische Kritik“ 12
1. Der Gedanke einer historischen Kritik 12
2. Der spekulative Gesichtspunkt 13
3. Der pragmatische Gesichtspunkt 21
4. Das Kriterium der Zeitgemäßheit 34

B. Prutz' Aesthetik und ästhetische Literaturkritik 41

II. Idealrealistischer Begriff des Schönen und der Kunst . 41

III. Idealistische Folgerungen 49
1. (negativ) Antinaturalismus (theoretische Formulierungen — gegen historischen Naturalismus — gegen landschaftlichen Naturalismus) 49
2. (positiv) Begriff der Versöhnung 53
a) Der allgemeine Begriff 53
b) Spezialisierungen der Versöhnung 60
Das Tragische 60
Das Komische 66
3. Begriff der inneren Form 79
a) Der Begriff im eigentlichen Sinne 79
b) Klassische Formenstrenge 83
c) Gesetz des Maßes 88

IV. Realistische Folgerungen 91
1. Verhältnis des gehalts- und des gestaltsästhetischen Anteils in Prutz' Aesthetik 91
2. Allgemeiner Begriff der Plastik 93
3. Spezifizierungen des Begriffs „Plastik“ 97
a) Natürlichkeit: gegen Allegorie und Metapher . . 97
b) Stofflichkeit: Antiillusionismus 99
c) Charaktere und Handlung: gegen Tendenzdichtung (allgemein — Verhältnis zwischen Charakteren und Handlung — Charaktere — Handlung — Bühnenwirksamkeit) 103
d) Lyrische Plastik (Originalität der Empfindung) . . 119
4. Spezialisierungen des Begriffs „Plastik“ 123
a) Landschaftliche Plastik (farbenreiche Schilderungen) 123
b) Historische Plastik (Lokaltreue) 125
c) Psychologische Plastik (Gesetz der Wahrscheinlichkeit) 126

Schluß: Zusammenfassung 128

Quellen und Literatur 131

Vorwort.

Die Ausführungen vorliegender Arbeit stützen sich nach Möglichkeit unmittelbar auf die Quellen, deren Orthographie allerdings im Sinne unserer modernen Orthographie nivelliert worden ist. — Für Hegel ist die Jubiläumsausgabe von Hermann Glockner benutzt worden, weil sie einen Faksimile-Druck der ersten von Hegels Schülern veranstalteten, Prutz bekannten und von ihm benutzten Gesamtausgabe darstellt. — Die Anmerkungen sind aus Zweckmäßigkeitsgründen kapitelweise durchgezählt.

Besonderen Dank schuldet der Verfasser Herrn Prof. Dr. F. J. Schneider sowohl für die Anregung zur Bearbeitung des Themas als auch für die Förderung der Arbeit durch manchen wertvollen Ratschlag und Hinweis.

Einleitung.

Wie die Kunstanschauung der meisten der Epoche des deutschen Idealismus angehörenden Gehaltsästhetiker ist auch Robert E. Prutz' Aesthetik in ihrem eigentlichen Kern nichts anderes als Weltanschauung. Darüber hinaus aber geht seine Literaturkritik zu einem großen Teil von Gesichtspunkten aus, die im engeren Sinne des Wortes weltanschaulich genannt werden müssen. Beide Tatsachen legen für unsere Untersuchung einen Aufbau nahe, der einleitend die Grundzüge Prutzscher Weltanschauung darzustellen hat.

P.' Weltanschauung ist die des Linkshegelianers. Ihr Hauptcharakteristikum ist die Tendenz, alles Sein als ein nur in geschichtlicher Entwicklung wirkliches zu begreifen. Die Orientierung an der spekulativen Philosophie zeitigt hier eine geschichtsphilosophische Betrachtungsweise, die alles Individuelle universalistisch bewertet, indem sie es stets zu einem Allgemeinen in Beziehung setzt.

Die verschiedenen Wesensbestimmungen dieses „Allgemeinen" kennzeichnen diese Weltanschauung nach ihren wichtigsten Punkten. Sie ist zunächst der traditionelle Idealismus. Wie die Hegel und Schelling es gelehrt, so ist auch für P. das höchste und wahre Sein, das Absolute, das Göttliche[1]), seinem Wesen nach Idee, Geist, Vernunft; auch die Natur ist nur dialektisches Moment des Geistes selbst[2]). Dieser Idealismus aber ist ferner Realidealismus, eine spezielle Ausprägung des von Dilthey so benannten objektiven Idealismus. Mit seinem „Alles Vernünftige ist wirklich, und alles Wirkliche ist vernünftig" ist Hegel für P. der Verkünder einer neuen Zeit[3]). Wie Hegel lehrt, die Idee sei stets „konkret", so bekennt sich auch P. zum Prinzip der „Immanenz" von Allgeist und Allmaterie, wie es zuerst eben Hegel als „Kernstück" einer für alles „moderne Bewußtsein" bindenden Weltanschauung mit aller Deutlichkeit verkündet habe[4]). Diesem Prinzip zufolge ist alles Aeußere nur ein Inneres, der Geist ist wesentlich in der Materie enthalten, er ist ihr eingeboren als die andere Seite ihres Wesens: „Die Welt selbst ist jetzt nur noch die andere Seite Gottes", wie umgekehrt Gott nur noch die andere Seite der Welt ist. In ihrer gegenseitigen „Durchdringung" erst stellen beide „das volle wahre Sein" dar.

[1]) P. übernimmt sowohl die Schelling und Hegel gemeinsamen Bezeichnungen (Absolutes, Göttliches, Ewiges) als auch die mehr oder weniger ausschließlich auf Hegel (Allgemeines, Wahres, Vernünftiges, Idee) oder auf Schelling (Unendliches) zurückgehenden. Vgl. z. B. Hall. Jb. 1839, S: 2379, 2386 u. ö. Gött. Db., S: 8, 9, 10, 11, 12, 15, 58.

[2]) Gött. Db., S: 11, 12, 24 f., 33, 47, 81, 109, 402, 406.

[3]) Lit.-Vorl., S: 259 ff. Vgl. G. Brandes „Hauptströmungen . . ." III, S: 306 f.

[4]) D. M. 1856 II, S: 714, 764. Vgl. H. Glockner: Krisen und Wandlungen in der Geschichte des Hegelianismus. Logos XIII, 349.

Am wichtigsten ist das dritte eigentlich geschichtsphilosophische Charakteristikum dieser Weltanschauung: der Dynamismus. Das Wesen des Geistes ist Bewegung, Selbstentfaltung, Entwicklung [5]). Das Sein ist — hierin folgt P. Lehren der Hegelschen „Phänomenologie“ [6]) — nur wirklich als dialektischer Prozeß des Werdens: Gott muß, um zu sein, im Werden sich selbst gegenübertreten. Denn „es ist nichts, was nicht im fortwährenden Werden wäre“. Eine solche Weltanschauung, die das Sein als Geist, als Wirklichkeit und als Werden begreift, wird sich hauptsächlich an der Geschichte orientieren. Nicht zuletzt deswegen, weil die Geschichte den Begriff der Entwicklung zur „notwendigen Voraussetzung“ hat, ist sie P. die eigentliche Domäne der Entwicklung des Absoluten [7]). Die Zeit, die Geschichte ist „die allgemeine Mutter der Dinge“ [8]), die ewige Entwicklung des göttlichen Weltinhaltes, „das ewige Werden Gottes in dem Menschen und durch den Menschen“. Diese sich wohl an Herdersche Diktion anlehnenden, übrigens auch in der modernen Philosophie noch lebendigen bzw. wiederaufgegriffenen [9]) Bestimmungen sind prägnante Formeln für einen historisch-dynamischen Panentheismus. Zu beachten ist dabei schon jetzt, daß auch P., wie alle an Hegel orientierten Vertreter des Jungen Deutschland [10]), das Problem nicht, wie noch Shaftesbury, psychologisierend (sich organisierender Prozeß eines Seelenprinzips), sondern spekulativ (sich realisierender Prozeß einer Idee) gestaltet: die Geschichte eines jeden Dinges ist zugleich sein Begriff und seine eigene Vernunft [11]), bzw. jedes Dinges Begriff ist umgekehrt seine Geschichte [12]).

Sowohl die Betonung von Geist und Vernunft als auch die ausgesprochen historische Prägung des Dynamismus erweisen für diesen Punkt das Vorwiegen Hegelschen Einflusses. Bei Schelling ist das Absolute als Identität von Wirklichkeit (Natur) und Idee (Geist), als indifferenzierter Urgrund dem Weltgeschehen noch vorgelagert; erst Hegel, der nichts wissen will von einer solchen Nacht, in der alle Kühe schwarz sind, identifiziert das Absolute als „konkrete“ Idee mit der tatsächlichen Entwicklung in Natur und Geschichte und stellt bereits in seiner Phänomenologie das Prinzip heraus, das er später seinen geschichtsphilosophischen Vorlesungen zugrunde legt: „den ein-

---

[5]) Gött. Db., S: 13, 24 f., 33, 37, 65, 109, 341, 402, 406 (indirekt: S: 5, 12, 119, 238). Hegel: Vorl. üb. d. Philos. d. Gesch. (Reclam), S: 43. Kleinmayr: Die Welt- und Kunstanschauung des Jungen Deutschland, Wien 1930, S: 101.

[6]) Ueber die „Phänomenologie“ hat P. bei Schaller in Halle gehört. Vgl. G. Büttner: Robert Prutz, Diss. Lp. 1912, S: 16.

[7]) Kl. Schr. II, S: 148.

[8]) Kl. Schr. II, S: 164.

[9]) So von dem späten stark hegelianischen Max Scheler, der mit P. öfter geradezu wörtlich übereinstimmt! Vgl. mit P.' oben wiedergegebenen Formeln Schelers „Die Stellung des Menschen im Kosmos“ 1928, S: 82 f., 111. Vgl. ferner ebd. S: 83, 112 mit D. pol. Pos. d. Dt., S: 311; D. M. 1859 I, 397.

[10]) Vgl. Kleinmayr a. a. O. S: 84.

[11]) Theat.-Vorl., S: 9. Vgl. Hall. Jb. 1840, S: 1608.

[12]) Hall. Jb. 1839, S: 1685; vgl. 1840, S: 2475. D. pol. Pos. d. Dt., S: 280. Kl. Schr. II, 305 f.

fachen Gedanken der Vernunft, daß die Vernunft die Welt beherrsche". Ausschlaggebend für P.' Weltanschauung ist also nicht der Glaube an Schellings indifferenten Weltgrund, sondern der an die vernünftige Weltwirklichkeit selber.

Durch weitere Differenzierungen vermag P. auf dem vorstehend dargestellten spekulativen Gerüst sein Weltbild aufzubauen. Das Wirklichwerden des Vernünftigen durch die Geschichte verläuft für ihn in zwei Richtungen. Wie nämlich Gott und Welt in der Geschichte zur Identität gelangen, so werden auch andererseits durch diese jene Elemente wieder zur Scheidung gebracht; die beiden Seiten des einen identischen Absoluten (Gott und Welt, Idee und Wirklichkeit) kehren innerhalb der Geschichte als zwei zwar verkoppelte, aber doch verschiedene Reihen wieder: als „praktische" und als „theoretische" Entwicklung [13]). Die praktische Entwicklung als „unmittelbares" Dasein der Völker ist Geschichte im engeren Sinne: staatliches und politisches Leben; die theoretische Entwicklung als „zweites ideales Dasein" der Völker ist identisch mit der Sphäre der Kunst, Wissenschaft und Bildung. Dieser Gegensatz von Theorie und Praxis kehrt in terminologisch verschiedenen Formen wieder: als Gegensatz von Poesie und Geschichte, Literatur und Leben, Geist und Tat u. ä. [14]).

Besonders hervorgehoben zu werden verdient noch die schematisierende Unterscheidung dieser beiden Reihen als „Entwicklung in der Freiheit" und als „Entwicklung in der Schönheit". Die Freiheit ist das Ziel im „Praktischen", die Schönheit das im „Theoretischen" [15]). Noch 1861 ist bei P. diese Bezogenheit des äußerlichen und innerlichen Völkerdaseins auf Politik und Poesie feststellbar [16]). „Geschichte überhaupt ist Entwicklung des Geistes als des Absoluten; dieses Absolute selbst aber tritt in doppelter Form auf: erstlich in Form der Freiheit, wo es den Staat und die politische Geschichte — und zweitens in Form der Schönheit, wo es die Kunst, insbesondere die schöne Literatur und die Literaturgeschichte gibt" [17]).

Es ist hier zu beachten, daß die Schönheit Entwicklungsziel des g e s a m t e n theoretischen Lebens sein soll. „Denn das letzte Ziel", sagt P. ausdrücklich, „welchem dieses Gesamtleben innerhalb der theoretischen, der idealen Sphäre zustrebt, ist immerhin die Kunst, das

---

[13]) D. M. 1856 II, 437.

[14]) Vgl. hierzu Hall. Jb. 1840, S: 1466. Dt. Jb. 1842, S: 239. Gesch. d. dt. Journ., S: 66. Lit.-Vorl., S: 174. Kl. Schr. II, 305. 10 Jahre I, S: 26, 57, 266. D. M. 1851 I, 76; 1856 II, 449. N. Schr. I, S: 174, 182, 205. Beachte nebenbei wieder die Wendung ins Religionsphilosophische, für die noch folgende Stellen zu vergleichen sind: Hall. Jb. 1840, S: 14, 32, 15, 14 f., 16, 32. Gött. Db., S: 33. Kl. Schr. I, 85, 119. Lit.-Vorl., S: 350. N. Schr. II, 141 f. v. Raumers Hist. Taschenb., 3. F., Bd. I, S: 610. D. M. 1851 II, 960; 56 II, 50, 429, 434 ff., 716; 58 II, 904 f.; 50 I, 397; 62 I, 816. P.' „Immanenz" involviert auch einen Gegensatz zum christlich-kirchlichen Dualismus (vgl. auch „Deutsche Dichter d. Ggw." hrsg. v. R. P. Prag 1859, S: 325).

[15]) D. M. 1856 II, 437.

[16]) ebd. 1861 II, 513, vgl. 1852 II, 64; 58 II, 866.

[17]) ebd. 1856 II, 439. Benno v. Wiese: Die politische Dichtung Deutschlands, 1931, S: 73 f.

heißt die Schönheit". „Alles, was auf dem Boden des idealen Lebens wächst", muß „der Schönheit als oberster Herrin huldigen". Wie die Theorie überhaupt bloß eine Art „Verklärung" der Praxis darstellt, so ist speziell die Verklärung in der Schönheit die höchste aller Verklärungen überhaupt, sodaß auch alle Gedanken der Philosophen „sich der Schönheit entgegensehnen" [18]). Nicht zuletzt wegen seiner Konsequenzen für die Literaturkritik heben wir diesen Punkt besonders hervor. Nach P.' Ansicht umfaßt nämlich die Literatur als wichtigster Niederschlag des idealen Lebens nicht nur die Erzeugnisse des künstlerischen, sondern auch die des wissenschaftlichen und „technischen" Strebens, also Belletristik und Wissenschaft [19]). Die Grenzen von Kunst und Wissenschaft, die sich im gewissen Sinne ja schon dem spekulativen Gesichtspunkt gemäß verwischen müssen — beide sind zu dem gemeinsamen „Priesterdienst" am Absoluten berufen [20]) —, zerfließen auch für die empirische Betrachtung: es gibt wissenschaftliche Werke (z. B. Humboldts „Kosmos", Okens „Naturgeschichte", Savignys „Rechtsgeschichte", Schleiermachers theologische Schriften, Liebigs „Chemische Briefe", Burdachs „Physiologie"), die zugleich Kunstwerke sind, deren Maßstab insofern die Schönheit ist, als sie, wie alle echten Kunstwerke, kulturhistorische Bedeutung mit „schöner Form" vereinigen [21]).

In diesem Gedankenkomplex zeigt sich stärker der Einfluß Schellings [22]. Die Zweiteilung in theoretische und praktische Entwicklung als solche findet sich schon bei Schelling im System des transzendentalen Idealismus, wo sie rein metaphysische Bedeutung erhält durch die Idee, daß das absolute Subjekt die endliche Welt theoretisch als Bewußtsein von sich selbst und praktisch als freie Selbstbestimmung hervorbringt. Neben Schelling müssen hier Ideen der Jungdeutschen, die die gleichen Begriffsgegensätze zur Formulierung der Zeitproblematik verwenden, für P. maßgebend gewesen sein, speziell Gedankengänge Wienbargs mit ihrer immer wiederkehrenden Gegenüberstellung von Tat, Geschiche, Leben und Poesie, Kunst, Literatur [23]). Mit der ausgesprochenen kulturmetaphysischen Blickrichtung steht P. dabei im Banne einer Tradition, als deren Träger überhaupt die jüngere Philosophengeneration der idealistischen Epoche (Humboldt, Hölderlin, Hegel, Schelling) anzusehen ist. Da nun Schiller der Vorläufer dieser ganzen Generation ist [24]), braucht es

[18]) D. M. 1856 I, 880. N. Schr. II, 45.

[19]) D. M. 1856 II, 138. Vgl. Theat.-Vorl., S: 2 ff. D. M. 1853 I, 5 f. Schon für A. W. Schlegel waren die „empirischen Naturerkenntnisse" ein „Fach" der „schönen Literatur" (Dt. Literat.-Denkmäler des 18. und 19. Jhdts. (Seuff.), 18, S: 40).

[20]) N. Schr. I, 99 u. ö.

[21]) Vgl. hierzu noch D. M. 1851 I, 161 f., 433; 56 II, 437 f.; 58 II, 876. N. Schr. I, 92 f., 96 f. M. u. B., S: 9 ff.; Hans Prutz: R. P. als Hrsg. d. D. M. Balt. Studien N. F. XXX, 89.

[22]) Für das wiederholte Hören von Kollegs über Schelling s. Einzelheiten G. Büttners Diss., S: 16!

[23]) Aesthetische Feldzüge. Hambg. 1834, S: 11, 47, 79, 100, 177, 180, 181, 182, 196.

[24]) W. Böhm: Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Halle 1927, S: 125 u. ö.

eigentlich nicht weiter zu überraschen, daß schon — wie P. auch selber bekannt ist[25]) — in dessen ästhetischen Briefen[26]) sich gelegentlich ebenfalls eine kontrastierende Verwendung der Begriffe Schönheit und Freiheit findet, die beide in derselben Weise wie die bei P. gegenüberstellt: als Kunst und Staat, als Kunst-Wissenschaft und Politik, als Ideal und Wirklichkeit, theoretische und praktische Kultur, ästhetische Kultur und bürgerliche Tugend u. ä.

Schellings Einfluß verrät sich am deutlichsten in der Subordinierung des gesamten theoretischen Lebens unter das Prinzip der Schönheit. Als Urteilsgrund für die Wesensgleichheit von Wahrheit und Schönheit darf, wie schon angedeutet, auch bei P. die spekulative Bezogenheit auf den einen identischen absoluten Gehalt angesehen werden. Man könnte da zunächst einen Einfluß von Hegels Theorie des absoluten Geistes vermuten, derzufolge dessen drei Ausprägungen: Religion, Kunst, Philosophie mit verschiedenen Mitteln nur den einen Gottesdienst am Absoluten verrichten[27]). Indessen bedeutet doch die Gleichsetzung von Wissenschaft und Kunst zugunsten der letzteren — beider Ziel ist die Schönheit — auch wieder eine starke Abweichung von Hegel, nach dessen Lehre die Kunst weit entfernt ist, als die höchste Form des Geistes gelten zu dürfen, sondern „in der Wissenschaft erst ihre Bewährung" erhält[28]). Im Gegensatz aber zu Hegel erblickt Schelling (in seinem „Bruno") in Schönheit und Wahrheit, in Kunst und Philosophie etwas wirklich Identisches: beide sind nach ihm die Identität des Subjektiven und des Objektiven (im einen Falle von der subjektiven, im andern von der objektiven Seite her betrachtet), sodaß die Wahrheit, die nicht Schönheit ist, auch nicht absolute Wahrheit ist und umgekehrt[29]). Wir erkennen: P. macht sich, wozu auch mehrere Vertreter des Jungen Deutschland neigen[30]), offensichtlich Schellings typisch romantische Lehre[31]), daß alle Philosophie Kunst werden müsse, zu eigen, oder ihm ist doch wenigstens die Erhebung der Schönheit zum Prinzip der gesamten theoretisch-idealen Sphäre erleichtert worden durch das Vorbild der Schellingschen Weltanschauung, die die Kunst als „Organon", und nicht, wie die Hegelsche, nur als „Dokument" der Philosophie auffaßt.

---

[25]) N. Schr. I, 86.

[26]) Vgl. vor allem Brief 2, 4, 9, 10.

[27]) Dt. Jb. 1842, S: 246. D. M. 1856 II, 765. Doch tendiert P. auch hier meist zur Koordinierung. Der eigentümlich Hegelische Primat des Theoretischen findet sich bei ihm nur zwei Mal angedeutet: negativ an der Stelle, wo er neben der Schönheit die Möglichkeit anderer Endziele in der theoretisch-idealen Entwicklung offenläßt, indem er die Literatur vorsichtig definiert als „sprachlichen Ausdruck der geistigen Bewegung der Völker, inwieweit das Ziel dieser Bewegung die Schönheit ist" (D. M. 1856 II, 438); positiv an einer anderen Stelle, an der „das Denken" von P. als „die eigentliche Konsequenz des Geistes" bezeichnet wird (ebd. 1856 II, 433).

[28]) H. XII, S: 35.

[29]) Vgl. auch die Abhdlg. H. Kuhns: Die Vollendung der klassischen deutschen Aesthetik durch Hegel. 1931.

[30]) Vgl. Kleinmayr a. a. O. S: 50—55, 57.

[31]) J. Petersen, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. 1926, S: 178.

P.' Konzeption der Freiheitsidee dagegen zeigt wieder stärkere Hegelsche Färbung. Zwar soll nicht übersehen werden, daß die Auffassung der Freiheit als eigentliches Prinzip aller praktischen Geschichte der deutschen idealistischen Philosophie überhaupt, insbesondere Schelling, eigentümlich ist. Gerade in Schellings Schriften wird immer wieder in geistvollster Weise der auch bei P. sich findende [32]) Gedanke von der Vereinigung der wahren Notwendigkeit mit der wahren Freiheit im Staat dargelegt. Aber bereits P.' linkshegelianische Interpretation der Freiheit im Sinne nationaler Demokratie [33]) verweist uns auf die Hegelsche Philosophie als Hauptquelle. Schon Formulierungen wie „Fortschritt in der Freiheit", „Fortschritt in der Schönheit" würden, hätten wir auch keine ausdrückliche Berufung auf Hegel, dessen Einfluß unzweideutig erkennen lassen [34]).

Wir können diesen Einfluß bei P. am deutlichsten nachweisen gerade an den aus der Freiheitsidee sich ergebenden Konsequenzen. Hier möchten wir vor allem als besonders charakteristisch jene universalistische Prägung herausgreifen, die der individualistische Nationalgedanke durch die Auffassung der politischen Entwicklung der Völker als Verwirklichung des Absoluten in Richtung auf die Freiheit wie bei allen Hegeljüngern so auch bei P. erhält. Aehnlich wie für Hegel das Individuum als einzelnes Selbstbewußtsein nur den Boden der „formellen Realität" des allgemeinen Absoluten bildet, ist auch nach P. meine Existenz nicht mein Zweck, sondern nur meine „Voraussetzung". Der Geist, das ewige Sein, muß sich, um sich zu entwickeln, fortwährend individualisieren [35]). Nicht ich mache mich geltend gegen das Prinzip, sondern das Prinzip macht sich geltend in mir: dieser Prutzsche Satz stellt nur eine andere Fassung des Gedankens von der „List der Vernunft" dar. An anderer Stelle bemüht sich P. noch unverkennbarer um eine Umschreibung dieses Hegelschen Gedankens: der Sieg ist nur „demjenigen" Inhalt der Subjektivität aufbewahrt, „vermittels dessen sie teilhat an dem Absoluten und durch den sie daher mit dem eigenen Siege zugleich diesem den Sieg verschafft" [36]). Das Absolute benutzt also die Subjektivität als Mittel zu seiner Offenbarung. Dadurch daß die Individuen „aufgehoben" sind in ihrer Nation, daß sie selbst als große Genies nur Produkte ihrer Zeit und ihres Volkes sind [37]), nehmen auch sie teil an dem Werke des weltgeschichtlichen Geistes, sodaß sich sogar in den Launen und Einfällen der Poeten nur der notwendige Gang der Weltgeschichte widerspiegelt [38]). Was von den Individuen gilt, das gilt auch von den Völkern, den Individuen höherer Ordnung. Daß sie den Geist der Geschichte in sich aufnehmen, d. h. „lebendige Werkzeuge und Mitarbeiter sind an der unsichtbaren Gemeinde, die die

[32]) D. M. 1855 I, 911 f.
[33]) Vgl. noch B. v. Wiese, Die politische Dichtung Deutschlands, 1931, S: 74.
[34]) D. M. 1856 II, 436.
[35]) Kl. Schr. I, 90 ff.
[36]) Gött. Db., S: 11.
[37]) N. Schr. II, 134 f.
[38]) ebd. D. M. 1856 II, 773. M. u. B. V, S: 111. Lit.-Vorl., S: 326 f.

Weltgeschichte aufbaut als den Tempel und Leib des Herrn, — das ist die Aufgabe, die alleinzig welthistorische Ehre sowohl der Individuen als der der Völker“ [39]). Aus einem solchen Satz geht unzweideutig hervor, daß auch die Völker im Dienst des Absoluten stehen.

So verwirft denn P. den Patriotismus an sich, den „niederen“ Patriotismus: im Sinne Fichtes verlangt er an Stelle des „barbarischen Instinkts der Scholle“ die „Selbstbestimmung“ des Volkes [40]). Seine Losung ist: kein Patriotismus ohne Kosmopolitismus, kein Kosmopolitismus ohne Patriotismus [41]). Denn der eigentliche Wert der Nation ist ja nicht ihr individueller Charakter als solcher, sondern gleichsam nur ihre Führerstellung vor dem Forum des Weltgeistes, also ihr Charakter als Menschheitsnation. Die einzelnen Volksgeister verkörpern nach der Lehre Hegels und der Hegelianer ein „Prinzip“, eine „Stufe“ des Absoluten, so zwar daß die weltgeschichtlichen Epochen stets durch das Vorherrschen eines Prinzips und damit eines Volkes nach ihrem Grundcharakter bestimmt sind [42]).

Die deutsche Nation (bzw. das Deutschtum) ist eine Menschheitsnation (bzw. ein Menschheitsvolk) in dem eben erläuterten Sinne dadurch, daß die Freiheit ihren besonderen Inhalt ausmacht. Der „deutsche Geist“ ist es, der mit seinem Eintritt in die Geschichte die Freiheit, als „das innerste und eigentlichste Prinzip des wahren Christentums“ [43]), über alle Völker gebracht; das Christentum umgekehrt ist nichts anderes als der Eintritt des freien germanischen Prinzips in die Welt [44]). Durch das Prinzip der Freiheit und des Christentums also sind die Deutschen und ihre Nation in den universalen Zusammenhang des Absoluten gerückt, wenngleich Christentum und Freiheit, wie P. ausdrücklich hervorhebt, als das Universale, d. i. als das, was das Individuelle mit dem Allgemeinen versöhnt, nicht die Aufgabe haben, die „Eigentümlichkeit“ der Völker aufzuheben, sondern die, diese Völker zu ihrer eigenen Vernunft zu führen [45]).

Insofern einerseits in der „Freiheit“ sich die Verwirklichung des Absoluten überhaupt erschöpft, m. a. W. die Freiheit ein absolutes welthistorisches Prinzip ist, bedeutet die inhaltliche Auszeichnung des germanischen Volksgeistes vor anderen gerade durch die Freiheitsidee die Verabsolutierung eines einzigen aus der Gesamtheit der (als Verkörperungen absoluter „Prinzipien“ doch bloß relativen Wert besitzenden) Volksgeister. Es ist dies eine Verabsolutierung, wie sie Hegel selbst, der die Verwirklichung der Freiheit auch in anderen Volksgeistern aufweist, in solcher Einseitigkeit noch nicht kennt, obgleich auch er, wenigstens indirekt, die Verabsolu-

[39]) Hall. Jb. 1840, S: 1463.

[40]) Kl. Schr. I, 10 f. Vgl. Meinecke: Weltbürgertum und Nationalstaat 1908, S: 91.

[41]) Kl. Schr. I, 64 ff., 94 f. D. M. 1852 II, 60; 58 II, 878. Vgl. Franz Diederich: R. P. Dresd. Volksztg. 1916, Nr: 122.

[42]) Vgl. für Hegel: Meinecke a. a. O. S: 270; für P. Gött. Db., S: 24.

[43]) Rheinische Zeitung 1842, Nr: 93.

[44]) Hall. Jb. 1839, S: 1694, 1719; 1840, S: 1431, 1432, 1437 (vgl. 2468, 2473), 1606, 1615. Gött. Db., S: 8, 163, 405 f.

[45]) Hall. Jb. 1840, S: 457. Lit.-Vorl., S: 106.

tierung des germanischen Prinzips betreibt, dadurch daß er die Verwirklichung der Freiheit in der neueren Geschichte so gut wie ausschließlich nur an der deutschen Geschichte aufdeckt: ein Verfahren, in dem ihm P. sogar bis in Einzelheiten der Darstellung des geschichtlichen Verlaufs folgt. – Insofern nun aber anderseits der Inhalt des deutschen Prinzips, als einer individuellen Verwirklichungsstufe des Absoluten, ein konkreter sein muß, schließt natürlich die Bestimmung der „Freiheit", die wirklich eigentümlicher Inhalt des deutschen Geistes sein soll, eine Spezialisierung ein. Hegel selbst gelangt zu dieser Spezialisierung, indem er in der Demokratie (wenigstens soweit dieser Begriff das Prinzip der Allgemeinheit der individuellen Freiheit bezeichnet) die spezifisch germanische Form der Freiheit erblickt: während im Orient nur einer, im klassischen Altertum nur einige frei sind, sollen in der christlich-germanischen Epoche alle frei werden. P. dagegen erreicht die Spezialisierung der „germanischen" Freiheit durch deren Identifizierung mit einer für seine Epoche überhaupt charakteristischen konkreten Fortschrittsidee, die ihrerseits nichts anderes ist als eine Pragmatisierung des dialektischen Entwicklungsprinzips.

Was den ersten Punkt, die Verabsolutierung des deutschen Prinzips, betrifft, so zeigt sich diese besonders in der Ansicht, daß im Gegensatz zum deutschen die kleineren Völker kein selbstständiges Prinzip verkörpern und sich daher an ein fremdes anlehnen müssen[46]: ein Gedanke, mit dem P. seine Behauptung begründet, die Freiheitsregungen slawischer Völker in deutschen Staaten (Ungarn, Böhmen, Polen) seien als „Opposition" gegen den deutschen Geist ein „Partikularismus", der um so gefährlicher sei, „je weniger das Auge der Menge diese Caprice der Unfreiheit von der wahren weltgeschichtlichen Freiheit zu unterscheiden weiß, deren Maske, bewußt oder unbewußt, diese Partikularisten vorzunehmen pflegen ..."[47].

Die Identifizierung der Freiheit mit dem Fortschritt wird schon durch jene Hegelsche Formulierung des Grundprinzips aller Geschichte als „Fortschritt in der Freiheit" ermöglicht, die Fortschritt und Freiheit untrennbar miteinander verkoppelt erscheinen läßt. Als ein und dasselbe Prinzip aber erscheinen beide in Ausführungen, in denen P., hierbei, wie erwähnt, die betreffenden Abschnitte der Hegelschen Geschichtsphilosophie einfach übernehmend, die Verwirklichung jenes Fortschritts in der Freiheit historisch nachweist an Urchristentum, Reformation und Aufklärung als den Hauptpunkten des geschichtlichen Prozesses[48]. Wie P. von der welthistorischen Bedeutung des „protestantischen Prinzips", von dessen „Ferment"-Charakter spricht, so ist auch seine Definition der Aufklärung als einer im Namen des Absoluten erfolgenden Opposition des Subjekts, des „Gemüts" gegen Konvention, Tradition und Dogma zugleich eine Definition des „tätigen Motivs aller geschichtlichen Entwicklung"[49],

[46]) Gött. Db., S: 405 f.
[47]) Hall. Jb. 1840, S: 2166, 2168. Vgl. aber Lit.-Vorl., S: 280.
[48]) Hall. Jb. 1840, S: 1461, 1514, 1515, 1539 f., 1785 f. Gött. Db., S: 7 f., 8 f., 15, 405.
[49]) Gött. Db., S: 10.

des „lebendigen und treibenden Atems" der Geschichte[50]) — eine Formulierung, die P. fast wortgetreu der Hegelschen Geschichtsphilosophie entnommen hat, welche den Fortschritt in der Freiheit für die christlich-germanische Epoche ebenfalls als Opposition des Gemüts gegen alles bloß Zuständliche bestimmt.

Während nun aber der dialektische Fortschritt in der Freiheit als Prinzip einer Entwicklung im Sinne einer Wertsteigerung bei Hegel selbst mehr oder weniger nur methodologisch gesichert ist, insofern nämlich der Trieb zur Perfektibilität nur in den auf geistigem Boden vor sich gehenden Veränderungen vorhanden ist[51]), erfährt bei P. die Idee einer eine Wertsteigerung bedeutenden Entwicklung durch den Gedanken eines quantitativen Fortschritts eine Pragmatisierung, wenn auch unter Beibehaltung des universalen und prinzipiellen Charakters. Diese Pragmatisierung zeigt sich schon in der Konfrontierung: lebendiges Gemüt — Konvention, Dogma; sie zeigt sich noch deutlicher, wenn P. den „Ur- und Grundton aller geschichtlichen Entwicklung" (die Aufklärung) definiert als den ewigen Gegensatz zwischen Autorität und Freiheit, Glauben und Wissen, Tradition und Fortschritt[52]). Diese Pragmatisierung ist für die Hegelianer überhaupt, besonders aber für deren wichtigen Repräsentanten A. Ruge charakteristisch, der, für alle übrigen vielleicht die Quelle, dem von Hegel (besonders in der Phänomenologievorrede) noch ganz romantisch als Vermittlung von Sein und Werden formulierten dialektischen Prozeß dadurch einen pragmatischen Sinn gibt, daß er ihn zu einer „Vermittlung" der Gegensätze Stabilität — Fortschritt, Subjetivismus — Anerkennung des Objektiven, Aristokratismus — Demokratismus, selbstreflektierende Ironie — gegenwartsgeschichtliche Tat gestaltet[53]). Dieselben oder doch ähnliche Gegensatzpaare sind es, denen wir als pragmatischen Auffüllungen des dialektischen Entwicklungsprinzips auch bei P. begegnen[54]); so finden wir namentlich das zuletzt angeführte Gegensatzpaar wieder in P.' Auffassung der Aufklärung als einer Vermittlung zwischen Denken und Tat, Wissen und Wollen[55]), einer Auffassung, wie er sie besonders in seinem von solidarischer Verbundenheit

[50]) ebd., S: 14. Vgl. A. Ruges stichhaltige Kritik an P.' Aufklärungsbegriff. Dt. Jb. 1841, Nr: 151.

[51]) Vgl. Kleinmayr a. a. O. S: 104.

[52]) Hall. Jb. 1841, S: 126. Gött. Db. S: 10, 13, 14, 15, 28, 32, 33, 70, vgl. S: 117 f., 140, 339.

[53]) Kleinmayr a. a. O. S: 106.

[54]) Vgl. Kleinmayr a. a. O. S: 106 f.

[55]) Ganz folgerichtig ist dabei die Philosophie, das Wissen, „das Ursprüngliche und das Prius": „Immer ist die Tat des Geistes älter als die Tat des Schwertes, und auch der Soldat kann immer nur da siegen, wo der Philosoph den Weg gebahnt hat". Vgl. auch Hall. Jb. 1840, S: 2475. Gött. Db., S: 76. Kl. Schr. II, 305 f.; Lit.-Vorl., S: 263 f. Diese Auffassung bedeutet einen Gegensatz zu Hegel: wo dieser Begriff und Leben, Philosophie und geschichtliches Geschehen in konkreter und pragmatisierender Weise trennt, behauptet er, für den ja die Eule der Minerva ihren Flug erst in der Dunkelheit beginnt, eindeutig das „Prius" des Lebens. Ueber den Grund dieser auch bei anderen Zeitgenossen P.' feststellbaren Entwicklung von Hegel weg vgl. Kleinmayr a. a. O. S: 29 f. H. Glockner a. a. O. S: 350.

mit den übrigen Junghegelianern zeugenden Bekenntnis zum Hegelianismus als der „neuen Aufklärung" vertritt, deren Ziel, wie das jeder Aufklärung, eben das sei, die Philosophie in die Politik hinüberzuleiten, sodaß Freiheit und Wahrheit, zuerst nur in der Wissenschaft vorhanden, zuletzt das ganze Leben durchdringen würden [56]).

Daß die Hegelsche Grundidee, derzufolge alles geschichtliche Werden den Prozeß des zu sich selber kommenden Geistes darstellt, pragmatisiert wird zu dem Gedanken eines vom unendlichen vernünftigen Fortschritt beherrschten Geschichtsverlaufs, darüber darf auch eine sich eng an Hegel anschließende Terminologie nicht hinwegtäuschen, die sich in Wendungen gefällt wie: „endlicher Sieg der Vernunft", „Triumph der Wahrheit", oder in Sätzen wie: Geschichte ist „Entwicklung, Fortschritt und zwar Fortschritt im Absoluten" [57]), „immer kann den Geist nur der Geist besiegen" u. ä. Ebensowenig als Gegenbeweis ausgewertet werden darf die Tatsache, daß auch P. methodisch die Form der Entwicklung als dialektisches „Setzen und Aufheben und Drüberhinausgehen" erkennt [58]). So typisch hegelianisch diese (auch für P.' Literaturkritik sehr wichtige) Anschauung auch ist, wir dürfen hier nicht die charakteristische Abweichung von Hegel übersehen, die damit gegeben ist, daß für P. die Gesamtheit des dialektischen Entwicklungsprozesses nicht, wie für Hegel, einen einzigen in sich systematisch geschlossenen K r e i s der zu sich selbst zurückkehrenden Vernunft bildet. Vielmehr wie schon Ch. H. Weiße und die Jungdeutschen (in Anlehnung an Schelling) diesen Hegelschen Kreis zu einem gradlinigen Progressus ins Unendliche umbilden bzw. durch einen solchen ersetzen [59]), so spricht auch P. von „diesen ewigen e n d l o s e n Kreisen, aufsteigend in unabsehbarer Reihe, von denen immer einer den anderen erzeugt, verschlingt, sich wieder gebärt aus ihm" [60]). Darüber hinaus noch hebt P. ausdrücklich hervor, der Fortschritt im Geiste kenne kein absolutes Ende, sodaß man füglich jeden einzelnen Punkt der Entwicklung als Anfang betrachten solle, möge es auch im übrigen nur eine Sache des Standpunktes sein, ob man ihn als solchen oder lieber als Ende auffasse [61]).

---

[56]) Vgl. Rhein. Ztg. 1842, Nr: 51. Gött. Db., S: 13.

[57]) D. M. 1856 II, 436.

[58]) Kl. Schr. I, 91. D. M. 1862 I, 738. Dabei sind die sich gegenseitig „aufhebenden" Prinzipien entweder einander dimatral entgegengesetzt (D. pol. Pos. d. Dt., S: 288 f. D. M. 1856 II, 460 f.), oder aber — es gibt „keinen Sprung in der Geschichte" (D. M. 1859 I, 771)!

[59]) Kleinmayr a. a. O. S: 39 f.

[60]) Kl. Schr. I, 90. Wie hier so schließt sich P. auch sonst (N. Schr. II, 12. D. M. 1858 II, 868; D. pol. Pos. d. Dt., S: 393 vgl. 276 und Hegel: Vorl. üb. d. Gesch. d. Philos., Reclam, S: 52) in seinen Formulierungen und Bildern der „organischen" Auffassung des Geschichtsprozesses im Sinne Herders an.

[61]) Hall. Jb. 1839, S: 1348. Dt. Jb. 1842, S: 239, 239 f., 247. D. pol. Pos. d. Dt., S: 311. Kl. Schr. I, 213. N. Schr. II, 46. Doch vgl. P.' Wendung von dem „Strom des Geistes", der in ewiger und ungetrübter Reinheit dem Ozean entgegenströmt, „welcher wieder nur er selbst ist" (Gött. Db., S: 33).

A. Unmittelbar weltanschauliche Folgerungen:

I. Historische Kritik.

1. Der Gedanke.

Unmittelbar auf der Grundlage seiner Weltanschauung baut nun P. eine wesentliche Schicht seiner Literaturkritik auf, die er selbst als „historische Kritik" bezeichnet.

Den Gedanken einer historischen Kritik, deren Aufgabe es ist, den Geist auf dem Stufengange seiner Entwicklung bis zum Gipfel hinauf zu begleiten und das einzelne Kunstwerk nicht mehr vereinzelt, sondern im historischen Zusammenhange zu betrachten und zu verstehen, übernimmt P. als solchen, wie auch der Jungdeutsche Th. Mundt[1]), aus der Tradition Herders und der Romantiker[2]). Wie bei Herder so verbindet sich auch noch bei P. dieser Gedanke mit der Ablehnung einer aprioristisch-dogmatischen Kritik. Die breite Heeresstraße des ästhetischen Räsonnements, die Willkür, das subjektive Belieben in der bisherigen ästhetischen Betrachtungsweise, Einleitungen, in denen „reflektiert, ästhetisiert und jeanpaulisiert" wird, Systeme, Prinzipien, kanonische Paragraphen, die nicht zur Kritik taugen und nur in einem „Gemengsel unverdauter Kategorien" bestehen, „das sich umwenden läßt, hierhin und dorthin, wei ein seidener Handschuh": den sich in dieser Art Kritik kundtuenden Standpunkt leidigen Lobens und Tadelns lehnt P. nachdrücklich ab als den Standpunkt einer „katholischen" Aesthetik, die sich in unwissenschaftlicher Willkür anmaße, einen bestimmten Dichter zu „präkonisieren". Von solchen absoluten Richtsprüchen will P. grundsätzlich nichts wissen: „auch Shakespeare[3]), wie alles, was die Geschichte kennt, ist nur ein Moment in der Entwicklung und nicht mehr"[4]). Im Gegensatz zu dem willkürlichen Loben und Tadeln einer ästhetischen Kritik hat es die historische allein mit dem Verstehen zu tun, indem sie die Literatur unter dem allein gültigen Gesichtspunkt des Werdens betrachtet. Auch der „Produktion", der zeitgenössischen Literatur gegenüber besteht die „wahre" Aufgabe der Kritik nicht darin, „das Was, Wann und Wie derselben vorzuschreiben", sondern darin, ihr in geschichtlichem Begreifen „nachzugehen"[5]). Aus dieser Grundanschauung wird eine Terminologie ver-

[1]) Kleinmayr a. a. O. S: 121.

[2]) Vgl. namentlich A. W. Schlegels „Kritische Schriften" (die P. gekannt haben muß: Gött. Db., S: 313, A. 1), 1828, S: XII, XIII mit Hall. Jb. 1840, S: 1606 und Lit.-Vorl., S: 81 f.

[3]) Für fast alle Jahrbücherkritiker der Dichterheros überhaupt. Vgl. E. v. Eck: Die Literaturkritik in den Hall. u. Dt. Jb., Diss. München, Berlin. Germ. Stud. 42.

[4]) Kl. Schr. II, 149 vgl. 144 ff., 148; Hall. Jb. 1840, S: 1535 f.; Dt. Jb. 1841, S: 544; D. M. 1855 II, 928. Ferner G. Büttners Diss., S: 43 f.

[5]) Gött. Db., S: 281. N. Schr. II, 207.

ständlich, die den „Rahmen der Zeit" gegen den „Rahmen des Systems" ausspielt, den Uebergang vom ästhetischen zum historischen Bewußtsein fordert und so in der Literaturgeschichte die beste angewandte Aesthetik erblickt [6]).

Wenn nun aber auch die Formulierung des Gedankens einer historischen Kritik im einzelnen noch stark an Herder und Schlegel erinnert [7]) und somit seine geistesgeschichtliche Herkunft aus dieser frühen Zeit auch für P. unbedingt feststeht, so zeigt sich doch in der methodischen Auffassung der historischen Betrachtung der tiefgreifende, durch Hegel veranlaßte Wandel des theoretischen Erkenntnisstrebens zu stärkerer Rationalität hin [8]). Schwebte Herder und den Romantikern mehr oder weniger eine allerdings ebenso endgültige Erkenntnis vermittelnde intuitive Methode ahnenden Nacherlebens vor, so denkt sich P. die echte, aus einem höheren Verständnis der Dinge hervorgehende historische Kritik als ein seiner spekulativen Methode wegen streng wissenschaftlich-rationales Verfahren [9]: „eine wahrhaft historische Kritik" haben wir nach ihm nur von der Literaturgeschichte zu erwarten, und für diese ist die Spekulation allein gültige Methode [10]). Dient der Satz: nur die Geschichte eines Dinges ist zugleich sein Begriff, P. zur Begründung seiner Ansicht, daß nur eine historische Betrachtung in das Wesen der Dichtung einführen könne [11]), so wendet er sich von diesem Standpunkt aus nicht nur gegen die ästhetisierenden Literaturgeschichten von L. Wihls und L. Laube, sondern auch gegen den alle Spekulation ablehnenden Gervinus [12]).

Bei der nunmehr folgenden Darstellung der historischen Kritik können wir verschiedene Gesichtspunkte unterscheiden, die den einzelnen geschichtsphilosophischen Grundgedanken der Prutzschen Weltanschauung genau entsprechen bzw. sich aus diesen ergeben.

2. Der spekulative Gesichtspunkt.

Diesem Gesichtspunkt zufolge ist ja, wie wir wissen, die Geschichte eine im Sinne des Fortschritts verlaufende dialektische Verwirklichung des Absoluten. Es ist daher Aufgabe der Geschichtswissenschaft, den Geist auf seinem dialektischen Stufengang in „Theorie" wie in „Praxis" zu belauschen [13]). Das geschichtsphilosophische Ideal Hegels, den realdialektischen Prozeß der Geschichte als logische Entwicklung zu rekonstruieren, wird für P., wie für alle Junghegelianer, Prinzip jeder Geschichtsforschung und -darstellung. So stellt sich zunächst die Geschichte überhaupt (die praktisch-

---

[6]) D. M. 1859 II, 263 f.; 58 II, 469. Vgl. noch Hall. Jb. 1840, S: 450 ff.; Dt. Jb. 1842, S: 241; Theat.-Vorl., S: 11.
[7]) Vgl. z. B. D. M. 1858 II, 469.
[8]) Vgl. auch S: 3 dieser Arbeit!
[9]) Hall. Jb. 1840, S: 1339; 1841, S: 138; Gött. Db., S: 85.
[10]) Hall. Jb. 1840, S: 1466, 1535, 1606, 1777.
[11]) D. M. 1854 I, 515.
[12]) Hall. Jb. 1840, S: 450 ff., 1535; Gött. Db., S: 402. Vgl. G. Büttners Diss., S: 95 f.
[13]) D. M. 1856 II, 773.

politische Geschichte) als ein Stufensystem vernünftiger Entwicklung dar: auf das mit seinem Gegensatz noch unbekannte, daher in sich ungebrochene Altertum [14]) folgt als Epoche der Weltflucht und Innerlichkeit das Mittelalter; auf dieses folgt, heraufgeführt durch die den Körper in seine Rechte wieder einsetzende Renaissance, die Neuzeit als zum Bewußtsein (d. i. zur Innerlichkeit) erhobenes Altertum (also als Synthesis von Altertum und Mittelalter); die Neuzeit zerfällt ihrerseits nach der Reformation in eine abstrakt-theologische, eine ästhetisch-ideelle und eine seit der französischen Revolution im Entstehen begriffene praktisch-politische Epoche, der auf theoretischer Ebene das entspricht, was P. die philosophisch-historische Epoche nennt [15]). In ihrer letzten Konsequenz hat diese Epoche der absoluten Praxis die Aufrichtung einer deutschen Republik zum Ziel, die sowohl national, d. i. nach außen frei, als auch demokratisch-sozial, d. i. nach innen frei sein wird [16]).

Die gleiche (rekonstruktive) Methode wendet P. wie gesagt auch auf die Geschichte der Literatur an, und zwar ist sein „Göttinger Dichterbund" die erste größere Gesamtdarstellung, die auch für die literarische Entwicklung den spekulativen Gesichtspunkt mit größter Deutlichkeit und Konsequenz zur Geltung bringt. In diesem Werk verdichtet sich dieser von P. übrigens mit bewußter Absicht zugrundegelegte [17]) Gesichtspunkt nunmehr auch für die Poesie zu dem „Sonderstandpunkt" [18]), demzufolge sich die Entwicklung der neuzeitlichen Literatur, entsprechend der der neuzeitlichen Entwicklung überhaupt, darstellt als ein Stufensystem, das nacheinander die sittlich-religiöse (lebensvoll-tüchtige), die schöne und die politisch-historische (das Absolute als ihr eigenes Bewußtsein, als persönliches Leben in sich tragende) Subjektivität herausstellt [19]). G. Büttner nennt in seiner Dissertation [20]) diesen Sonderstandpunkt einen „auf dem Wege philosophischer Betrachtung gewonnenen". Er ist es, insofern sich diese von P. auch sonst beibehaltene [21]) Dreiteilung mit der ihr eigentümlichen zentralen Bedeu-

[14]) Hall. Jb. 1840, S: 1614 f. N. Schr. II, 186 f.

[15]) Die Hauptvertreter dieser philosophisch-historischen Epoche sind etwa Herder (s. Anm. 117 dieses Kapitels!), Schiller, Hegel, Gervinus. In der Einteilung der Neuzeit weicht P. — natürlich — von Hegel ab; hier hat wohl ein anderer Einfluß (Gervinus) stattgehabt (vgl. hierzu „Gervinus und seine politischen Ueberzeugungen", ein biograph. Beitr. Lp. 1853, S: 18 und Kleinmayr a. a. O. S: 277). Uebrigens ist P. hinsichtlich der letzten neuzeitlichen Epoche nicht gerade konsequent: die philosophisch-historische Epoche wird nämlich von ihm auch als eine besondere Epoche aufgefaßt, die, der ästhetischen Epoche folgend, der Epoche der „absoluten Praxis" vorbereitend vorangeht (Gesch. d. dt. Journ., S: 70, 72; Kl. Schr. II, 180 f.; D. M. 1856 II, 451 ff., 463, 713 f., 716; vgl. G. Büttners Diss., S: 88 und E. v. Eck a. a. O. S: 24).

[16]) Theat.-Vorl., S: 4; Lit.-Vorl., S: 263 ff.; 10 Jahre I, 125 f. Taschenb. d. n. Gesch. I, 29 ff.

[17]) Vgl. Gött. Db., S: 109 A. 1), 146.

[18]) G. Büttners Diss., S: 88 f.

[19]) Gött. Db., S: 9 u. ö. N. Schr. II, 47.

[20]) Gött. Db., S: 88 f.

[21]) Vgl. D. M. 1856 II, 764. N. Schr. II, 72.

tung des Subjektivitätsbegriffes ganz einfach als die realdialektische Konkretisierung jenes Aufklärungs- und Fortschrittsprinzips darstellt, demzufolge das Absolute sich verwirklicht durch die gegen das Bestehende stets neue Inhalte herausstellende Subjektivität.

Ausgeführt aber finden wir diese spekulative Ableitung nicht im „Göttinger Dichterbund", sondern in P.' auch als Buch erschienenem Aufsatz „Die politische Poesie der Deutschen" [22]), in dem er die Berechtigung der politischen Poesie (der Poesie auf der Stufe, die die politisch-historische Subjektivität herausstellt) sowie ihre ausschlaggebende Bedeutung für die Gegenwart durch philosophische Begründung nachzuweisen sucht [23]). Diese Begründung ist mit ihrer Durcheinandermischung schwankender und abstrakter Begriffe sowie mit ihrem einigermaßen willkürlichen Hinüberwechseln aus dem Systematischen ins Historische in logischer Hinsicht recht primitiv. Beginnend mit einem Grundsatz aus der systematischen Aesthetik, gibt sie diesem Grundsatz seine inhaltliche Auffüllung durch die (dialektisch konstruierte) geschichtliche Entwicklung. Die Aufgabe der Kunst im allgemeinen und mithin auch der Dichtung sei „die Darstellung des Schönen", aber nicht die Darstellung des Schönen abstrakter Weise, „sondern die konkrete (plastische) Darstellung des Schönen als wirklich und persönlich", wie P. in einer stark an Schiller erinnernden Wendung bemerkt, m. a. W. die Darstellung der Schönheit als einer individuellen. Die Glieder dieser Formel glaubt P. einfach umstellen zu dürfen: die Aufgabe der Kunst, meint er, sei also die schöne Individualität und ihre Darstellung, das schöne Individuum sei damit Voraussetzung und Grundlage aller Kunst. Dies einmal zugegeben, müßten auch alle Inhalte des schönen Individuums eben als des schönen schön und kunstgerecht sein. Man beachte, wie die weitere Ableitung das „als des schönen", das doch sozusagen die Begründung der Begründung enthält, aufgibt und nur noch schlechthin Inhalte des Individuums kennt! Jene individuellen Inhalte seien nämlich, fährt P. fort, unermeßlich, da es (P.' Diktion verrät hier deutlich Fichteschen Einfluß) die Natur des Individuums als des persönlich gewordenen Geistes sei, sämtliche Formen des Geistes in seiner Allgemeinheit als ein Besonderes in sich zurück- und aufzunehmen; die Entstehung dieser Inhalte aber, ihre Aufnahme und Reproduktion durch das Individuum vollziehe sich eben nur in den „Stadien" der Geschichte [24]), so zwar, daß das künstlerische Subjekt stets nur den Inhalt seiner Zeit und seines Volkes darstellen kann und soll [25]).

---

[22]) Kl. Schr. II, 126 ff.
[23]) Vgl. aber Theat.-Vorl., S: 341.
[24]) D. pol. Poes. d. Dt., S: 272 ff.
[25]) Vgl. damit P.' Definition der politischen Poesie als einer „Poesie, die sich der gleichzeitigen Ereignisse des öffentlichen Lebens, die sich der politischen Zustände, Begebenheiten und Personen ihrer Zeit als ihres Inhalts zu bemeistern . . . strebt". Ferner den Passus D. pol. Poes. d. Dt., S: 276 f. und das hiermit oft wörtlich übereinstimmende Gedicht „Rechtfertigung" sowie das Gedicht „Kriegserklärung" (Ged. 3. Aufl., S: 341 ff., 345 f.).

P.' weitere, schließlich die Berechtigung der politischen Poesie erweisen sollende Schlußfolgerungen besagen, in strengere logische Fassung gebracht, etwa folgendes: wenn es die Aufgabe der Kunst ist, sämtliche im geschichtlichen Prozeß vom Individuum als seine eigenen Inhalte reproduzierten Formen des Absoluten darzustellen, und wenn andererseits (in der Zeit nach Goethe) das Gemüt tatsächlich sich auch des Staats bemächtigt hat, wenn es „politisch" geworden ist, so „wird auch der Ausdruck dieses Inhalts im Schönen, also die künstlerische Darstellung des Staates und seiner Beziehungen, das heißt die politische Poesie nicht ausbleiben" [26]).

Bis zu diesem Punkte beschränkt sich das Spekulative in der Ableitung des „Sonderstandpunktes" offenbar auf die Feststellung, daß das, was sich „während dieser Entwicklung der Poesie" künstlerisch vergegenständlicht, nichts anderes sei als die „Innerlichkeit", als die „ganze Gemütswelt", deren Inhalte ihrerseits nichts anderes als Formen des Absoluten darstellen — daß, kurz gesagt, auch für die literarische Entwicklung die Aufklärung, der Fortschritt das Agens bildet. Von hier aus versteht sich die weitere spekulative Versicherung von selbst, daß die Verkörperung der Gemütswelt im Kunstwerke ein Uebergehen „einer Sphäre nach der anderen" in die Welt des Schönen darstellt, daß jene Vergegenständlichung ein „stufenweise" fortschreitender Prozeß ist [27]).

Daß es aber gerade, wie jener „Sonderstandpunkt" besagt, die religiöse, künstlerische und politische Subjektivität ist, deren sukzessive Herausstellung sich in der literarischen Entwicklung vollzieht, dies kann P. natürlich unmöglich bloß auf dem Wege philosophischer Betrachtung erkannt haben; vielmehr ist das „Besondere" dieses Standpunktes offensichtlich Abstraktion aus der niemals ohne Forschung gewonnenen Erfahrung. Wir müssen uns allerdings zum vollständigen Verständnis dieses uns vielleicht eigenartig dünkenden Verfahrens immer wieder vergegenwärtigen, daß die dialektische Methode der spekulativen Philosophie, wie für Hegel selbst neuerdings erst Nicolai Hartmann nachdrücklich betont, in ihrem innersten Kern nicht „Deduktion", sondern eben Rekonstruktion ist, die nur nachträglich die gesamte Wirklichkeit als eine notwendige Folge von Stufen aufweisen will, indem sie diese Wirklichkeit, d. i. im vorliegenden Fall die Gesamtheit der Dichter, Richtungen und Kreise, als ein System der sich „vernünftig", d. i. dialektisch nach Thesis, Antithesis und Synthesis entwickelnden Idee „begreift" und darstellt.

So weist denn auch das Stufensystem, das P. in seiner literarhistorischen Konstruktion des „Göttinger Dichterbundes" darstellt, im einzelnen zugleich den empirisch-deskriptiven Zug auf, wie er auch schon für große Teile der Hegelschen Aesthetik charakteristisch ist. P.' Darstellung ist sowohl die Entwicklung eines vernünftigen Systems als auch die Beschreibung der geschichtlichen Tatsachen,

[26]) D. pol. Poes. d. Dt., S: 274.
[27]) ebd. S: 424.

sie zeigt sowohl mit Treitschke zu sprechen [28] des rechtgläubigen Hegelianers Fähigkeit, „alles was je geschehen, gedacht oder getan war, als aufgehobenes Moment, als überwundenen Standpunkt in irgendeinem Paragraphen seines allumfassenden Systems nachzuweisen", als auch die andere Fähigkeit, das Prokrustusbett der Begriffe, auf das hier die geschichtliche Entwicklung der Literatur gespannt wird, mit der Lebendigkeit und Anschaulichkeit eines beschreibenden Verfahrens auszustatten. Wir haben es zwar mit einem Begriffsschematismus zu tun, aber mit einem, der meistens durchaus den wirklichen Kern der Dinge trifft [29].

Die Ergebnisse der historisch-kritischen Darstellung, zu der die rekonstruktive Methode P. im „Göttinger Dichterbund" führt, lassen sich nun, soweit sie durch das spekulative Grundprinzip jener Methode bestimmt werden, etwa folgendermaßen umreißen.

Die Reformation läßt das äußerlich-formale Element (Meistergesang) und das innerlich-gehaltliche Volkslied auf einer neuen Stufe als Thesis und Antithesis wieder aus sich heraus. Von diesem Zeitpunkt an werden zwei Zweige der Entwicklung getrennt durchgeführt: ein auf die Antike als Vorbild zurückgreifender formal-realistischer, dessen einzelne Stadien erst durch die Humanisten und Opitz, später durch die Namen Christ, Ernesti, Heyne, Winckelmann bezeichnet werden [30] und der schließlich in Wieland gipfelt, und ein gehaltlich-idealistischer, der im Sturm und Drang gipfelt. Beide Zweige werden auch ineinander gezogen; ihrer beider Vereinigung bildet Goethe, das schöne Subjekt [31], der als neuen Gegensatz Schiller, die Verkörperung des in Wirklichkeit und Geschichte aufgehenden schönen Subjekts, hervorbringt. Wie sehr diese Entwicklung in ihrer Gesamtheit ganz im Sinne Hegelscher Anschauungsweise [32] tatsächlich die konkrete Entfaltung der logischen Idee der Kunst darstellt und wie sehr damit Literaturgeschichte bei P. wirklich angewandte Aesthetik ist, wird dabei völlig erst aus den systematischen Kapiteln unserer Untersuchung klar werden. P.' Darstellung begreift die Entwicklung, besonders ihre gehaltlich-idealistische Reihe, als eine organisch-dialektische, indem sie die einzelnen Dichter und Strömungen aufweist als Verkörperungen von Momenten des Geistes, die aus etwas ursprünglich „Lebendigem" zu etwas „Konventionellem" werden, sodaß es demnach auch das „allgemeine Los" alternder Menschen ist, so vollständig sie selbst auch einst die „Träger" ihrer Zeit abgegeben haben (Klopstock, Goethe), daß sie endlich doch „zurückbleiben hinter ihr" und „sterben, während sie noch leben". Das Konventionelle aber ruft als solches

[28] H. v. Treitschke: Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert. Lp. 1885 3. Bd., S: 720.

[29] Vgl. auch Erich Rothacker: Einleitung in die Geisteswissenschaften. 1920, S: 14, 16, 21, 22, 23, 32 f. Klemens Freiburg-Rüter: Der literarische Kritiker Karl Gutzkow. Greifswald 1930, S: 158.

[30] Geknüpft ist diese Entwicklung an die drei Universitäten Leipzig, Halle und Göttingen, die von P. ebenfalls als — Thesis, Antithesis und Synthesis begriffen werden: Gött. Db., S: 83 vgl. 96.

[31] Vgl. auch N. Schr. I, 192.

[32] E. Utitz: Geschichte der Aesthetik, 1932, S: 68.

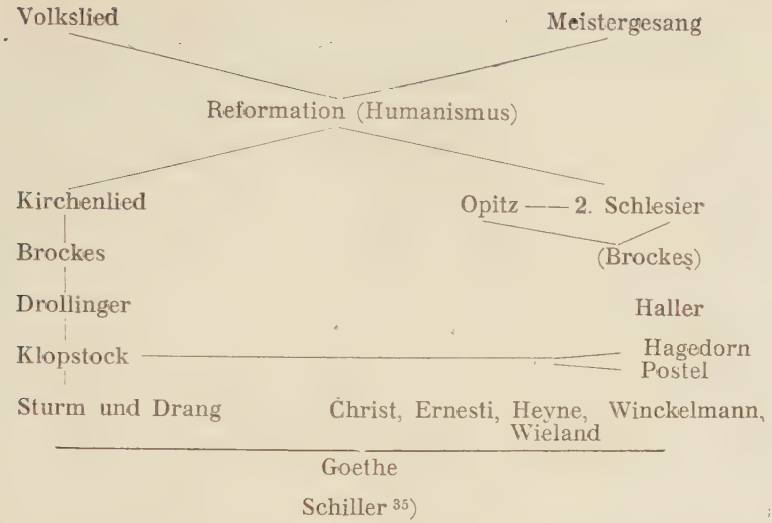
die Reaktion und Opposition des lebendigen Subjekts hervor: eine Opposition, die gleichwohl oft die überwundene Stufe noch in sich „aufhebt", ja manchmal gerade an der im Laufe der Entwicklung wieder zunehmenden Erstarkung dieses aufgehobenen Elementes selber zugrunde gehen muß. Als besonders interessante Illustration zu dieser Betrachtungsweise sei vor allem die „zwiefache Stellung" hervorgehoben, die Klopstock von P. zugewiesen erhält: der Dichter des Messias erscheint einerseits konstruiert als Synthesis der Brockes-Drollinger und der Hagedorn-Postel; andererseits bleibt bei ihm die ästhetische Vollendung auf die religiöse Richtung beschränkt [33]), und dort, wo er, über die bloß religiöse Erhebung hinausgehend, die „gemütliche Erhebung überhaupt" erweitert und vertieft, wo er „aus der Innerlichkeit religiöser Vertiefung wieder heraustritt" und Freundschaft, Liebe, Vaterland zu Themen seiner Poesie wählt, damit in der Mitte stehend zwischen Brockes und Drollinger einerseits und den Stürmern und Drängern andererseits, da bleibt Klopstock innerlich und abstrakt, und es gelingt ihm nicht, den neuen weltlichen Inhalt ebenso mit der Kunst auszusöhnen, wie er es mit dem religiösen . . . getan hatte". „Ungeformt und ungestaltet" bleibt alles dadurch, daß Klopstock es „in die unwahre Sphäre der farblosen und abstrakten Begeisterung versetzte": insbesondere verkennt er die Geschichte und das nationale Leben „da, wo es wirklich war: nicht Friedrich den Großen besingt er, sondern Hermann, den Cherusker" [34]). Die Vermittler zwischen Klopstock und dem Sturm und Drang sind dann die Dichter des Göttinger Hains: sie teilen „das Pathos der Stürmer und Dränger . . ., aber in der abstrakten Klopstockschen Form", sofern sie von Klopstock und Kleist ihre „Grundelemente" (Freundschaftsenthusiasmus, abstrakte Freiheitsliebe und Bardenwesen, sentimentale Naturschwärmerei) übernehmen. Dies ist zugleich der „Widerspruch", die „Krankheit", an welcher der Bund „notwendig" untergehen muß, da damit auch die Entwicklung dieses Bundes zum „Sieg der konventionellen Form über den Inhalt" führt. Die Beschränktheit ihres Klopstockschen Standpunktes vermag weder sich durchzusetzen im Kampf gegen Wieland, den Vertreter der bloßen Form, noch auch vermochte ihr Konventionalismus sich zu behaupten vor dem „lebendigen, ursprünglichen und natürlichen" Pathos Bürgers, in dessen äußerer Entfernung von dem Bunde wir „nicht Laune noch Zufall, sondern eine geistige Notwendigkeit" zu erkennen haben.

Wir geben zum Schluß eine schematische Darstellung der dem „Göttinger Dichterbund" zugrunde liegenden dialektischen Rekonstruktion:

---

[33]) Gött. Db., S: 99, 104 f., 107.

[34]) Außerdem geht Kloppstock auch an dem in ihm „aufgehobenen" Gottsched-Element zugrunde.



[35])

P.' „Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Literatur" von 1847 können als Fortsetzung der im „Göttinger Dichterbund" enthaltenen Darstellung gelten. Auch sie sind noch völlig beherrscht vom Begriffsschematismus der spekulativen Methode. Hier enthalten die durch sie geprägten Begriffe, die die Romantik kritisch beschreiben wollen, eo ipso ein ablehnendes Urteil über diese Richtung, insofern jene Begriffe eine Auffassung dieser Richtung als des zum Extrem getriebenen Goetheschen „Quietismus" enthalten, der nach P.' Ansicht abweicht von der zeitgemäßen oder doch zeitgeforderten Richtung der von Schiller bereits eingeleiteten politisch-historischen Poesie[36]). In Novalis ist die Romantik, als Ausfluß der Persönlichkeit und der Natur des Dichters, naiv, in Schelling, als aus dem Uebergewicht der Phantasie entspringend, denkend bzw. gedacht, in den Schlegeln, als aus der Eitelkeit entspringend, „reflektiert". Als wirkliche Dichter der Romantik können nur Tieck („der Goethe der romantischen Epoche") und Uhland (der die Poesie aus der Romantik „zu Goethe zurückleitet", gelten. Die übrigen greifen als Nachfolger die verschiedenen Seiten der Romantik auf: Brentano die Ironie, Werner den Katholizismus, Fouqué das Mittelalter, Arnim die Wunder- und Märchenpoesie Tiecks. Das Romantische an der Freiheitslyrik der Körner, Arndt, Schenkendorf, deren Wert als kräftiger Widerhall der Zeitstimmung unantastbar ist,

[35]) Vgl. für diese gesamte dialektische Konstruktion der Entwicklung von der Reformation bis Schiller im Gött. Db. bes. S: 6—19, 24, 26, 30 ff., 34—42, 44, 47—59, 64—69, 73 f., 79—83, 96—105, 107, 112, 117—120, 124 f., 129 f., 133, 135—141, 144, 147—154, 158, 162, 164, 169, 172 f., 176—178, 180, 182, 184, 224—226, 228 f., 236—241 u. N. Schr. I, 154, 190, 191, 365 f., 368; II, 26 ff., 30 f., 91 f.

[36]) Vgl. hierfür und für die folgenden Ausführungen Lit.-Vorl., S: 58, 102 ff., 112, 121, 129, 133 f., 139, 140, 148 f., 191, 207 ff., 211 ff., 220, 225 f., 235, 239 f., 260, 263 ff., 285, 288 f., 297, 300, 322, 343 f., 345 u. N. Schr. I, 90, 143.

besteht, wie bei Werner und Fouqué, in dem Uebermaß an unklarer Mystik und „Mittelalter". — In der Restaurationsepoche, in der die romantische Willkür des Subjekts auf ihren extremen Höhepunkt, in den „Nihilismus", getrieben wird, sind wieder verschiedene Richtungen zu unterscheiden, die, ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge wegen, jetzt mit größerer dialektischer Strenge als Thesis, Antithesis und Synthesis konstruiert werden können: auf die „fatalistische" Romantik, vertreten durch Müllner, Grillparzer, Houwald, folgt, vertreten besonders durch E. T. A. Hoffmann (dem an anderer Stelle Weisflog zur Seite gestellt wird), die „phantastische" Romantik, in der speziell die Willkür Tieckscher Märchen in ihr äußerstes Extrem, in Verzweiflung und Wahnsinn, ausschlägt. Beide werden „schließlich überwuchert und verdrängt" von der Literatur des ausgesprochenen „Quietismus", die nur noch indisch-orientalische Stoffe behandelt. Vertreten wird diese durch den alten Goethe, den gerechterweise seinen eigenen Konsequenzen schließlich verfallenden „Erzeuger jener quietistischen Weltanschauung", den selbst zum Romantiker gewordenen „Vater der Romantik"; ferner durch Rückert, in dem die „Selbstbewunderung" wenigstens noch naiv, sodann durch Platen, in dem sie reflektiert erscheint; endlich durch den Novellen-Tieck, für den ebenfalls der Quietismus die „Grundlage" bildet, mag er auch die andern an Plastik übertreffen. Den Höhe- und Endpunkt dieser Entwicklung bildet Heine; er verkörpert den Nihilismus als Frivolität, die Selbstvernichtung als Selbstverhöhnung, die Hoffmannsche Verzweiflung in der Form der Komik [37]).

Die große Antithesis gegen die Thesis Romantik stellt Hegel dar, der Philosoph des Staates, durch den die Freiheit, bereits bei Kant Prinzip der sittlichen Welt, bei Schiller Inhalt der Schönheit, bei Fichte Begriff und Wesen überhaupt, „Inhalt der Geschichte und somit alles Seins überhaupt" wird.

Die Synthesis versucht dann das Junge Deutschland, „der entschiedenste und ausgesprochenste Gegensatz zur Romantik, aber in wesentlich romantischer Form", zu bilden. Indem die Jungdeutschen „das durchaus Unvereinbare, das nie zu Versöhnende", „die Willkür des romantischen Subjekts und die Strenge der Philosophie, Hegel und Heine" in sich vereinigen zu können glauben, sind sie „persönlich kleiner als ihr Prinzip": dieses ihr „Prinzip" ist zwar im Gegensatz zu dem der Romantiker das „richtige", aber es fehlt ihnen die Kraft zur richtigen „Durchführung" der richtig verstandenen Aufgabe: Begeisterung, Glaube, sittliche Haltung. Ihr Freiheitsgelüste ist darum noch (z. B. in Gutzkows „Wally") heinisierend, frivol. Immerhin aber darf den Jungdeutschen die Anerkennung ihrer historischen Bedeutung als Vorläufer und Mitwirker für die Entwicklung unserer Freiheit nicht versagt werden; ihre Richtung antiquiert die Eichendorff und Chamisso. - Den Mangel der Jungdeutschen gleicht

[37]) F. Schmitt (Heinrich Heine als Gegenstand der literarischen Kritik. 1932, S. 19 vgl. 6, 7, 26 f.) möchte aus dieser Kritik herauslesen, daß P. in Heines Frivolität bereits „den einzig möglichen Ausweg aus dem völligen Nihilismus" erblickt.

die politische Poesie der vierziger Jahre wieder aus: sie hat, das Leben über die Literatur stellend, nicht Tendenz sondern Charakter, nicht Reflexion sondern Pathos. —

1857 kündigt sich bei P. so etwas wie der Beginn einer bewußten Abwendung von der dialektischen Methode an in einem Protestwort gegen die die Tatsachen „verwaschende" herrschende Neigung zur philosophischen Konstruktion[38]). Dementsprechend ist P. in seinen zwei Bänden „Die deutsche Literatur der Gegenwart" (1859, 2. Aufl. 1860), einer Sammlung seiner seit 1851 im „Deutschen Museum" veröffentlichten, weniger historische als systematische Gesichtspunkte betonenden Kritiken, von der spekulativen Methode mehr oder weniger abgekommen[39]).

3. Der pragmatische Gesichtspunkt.

Neben dem spekulativen Gesichtspunkt kommen in P.' historischer Kritik zwei weitere zur Geltung, die mehr das praktische wechselseitige Wirkungsverhältnis zwischen Kunst und „Leben" ins Auge fassen[40]). P. geht hier von Gedanken aus, die eine nähere Bestimmung der Aufgaben der Kunst in der Totalität der geschichtlichen Wirklichkeit darstellen und sich kurz etwa folgendermaßen zusammenfassen lassen. Zunächst wird von ihm der Schillersche Gedanke einer ästhetischen Erziehung, der von den Jungdeutschen mehr oder weniger überhaupt aufgegeben wird[41]), vom Kulturphilosophischen ins Politische gewendet: an die Stelle des vom sittlichen Vernunftgebot beherrschten Ethos bei Schiller tritt bei P. das „Leben", d. i. die politische Freiheit[42]). Hand in Hand damit geht die Umprägung vom Individualistischen ins Kollektivistische, durch die als

[38]) D. M. 1857 II, 548 f. Bereits in den „Neuen Schriften" von 1854 tritt der spekulativ-organische Gesichtspunkt in erheblich abgeschwächter Form auf (vgl. N. Schr. I, S: III, 69, 97 f., 102, 117 f., 124 f.; II, S: 7, 12, 36, 46, 59, 71, 136, 177).

[39]) Vgl. auch die Feststellung Th. Mundts „Geschichte der Literatur der Gegenwart" 2. Aufl. 1853, S: 692.

[40]) Vgl. S: 27 ff. ds. Arb. Die Gedichte „Dichtergruß", „Der Rhein". Taschenb. d. n. Gesch. 1. Jg., S: 89. D. M. 1859 II, 274 f. G. Büttners Diss., S: 154 A. 40). Nach Büttner ist P. durch kritische Stimmen (Carrière) veranlaßt worden, die in seinen früheren Gedichten vertretene Ansicht im späteren „Gött. Db." zu korrigieren zu einem: „wir werden Verse machen und Schlachten schlagen". Hiergegen läßt sich einwenden, daß auch im Gött. Db. sich der Passus findet: „erst die politische Freiheit wird uns wieder Poeten schaffen" (S: 310). Kl. Schr. II, 162 f.; D. M. 1851 I, 161 f., 433; 58 II, 879 f.; 60 I, 713; Gött. Db., S: 364 f.; Kl. Schr. I, 68 f.; Theat.-Vorl., S: 7, 383 f.; 10 Jahre I, S: 26; Lit.-Vorl., S: 23 f.; D. M. 1852 II, 625, 855 f.; 56 II, 427.

[41]) Kleinmayr a. a. O. S: 318 f.

[42]) Vgl. hierzu: Hall. Jb. 1840, S: 1432, 1514 ff., 1632. Rhein. Ztg. 1842, Nr: 90. Gesch. d. dt. Journ., S: 66. Kl. Schr. I, S: 66, 226. Lit.-Vorl., S: 350. 10 Jahre I, 26. v. Raumers hist. Taschenb. Lp. 1850 3. F. Bd: 1, S: 610, 660, 662. D. M. 1851 I, 433, 953, 960; 53 I, 5 f.; 56 I, 557; 56 II, 50, 429, 434 ff., 716, 765; 58 II, 871, 904 f.; 59 I, 397, 450; 59 II, 266; 60 II 687; 62 I, 816; 63 I, 4, 770; 63 II, 227, 367. N. Schr. I, 353 ff

Träger künstlerischen Genießens das „Publikum" eingesetzt wird[43]). P.' Auffassung von einem idealen künstlerischen Genießen überhaupt ist dabei orientiert am demokratisch-intellektualistischen Bildungsgedanken, der verlangt, auch bei der breiten Masse auf die Ersetzung des naiven und damit willkürlichen Genusses durch eine vertiefte, verbindlichere historische Betrachtungsweise im Geiste Hegelscher Geschichtsphilosophie hinzuarbeiten; doch wird diese Art einer durch

[43]) Kl. Schr. II, 75; D. M. 54 II, 513. In der Forderung der Popularisierung, der „Hinüberleitung der Literatur in die Massen", geht P. so weit, vom Staat eine Beaufsichtigung der ästhetischen Erziehung seiner Angehörigen durch Belohnung und Krönung des Guten und Tüchtigen (Widerspruch zur sonstigen Ablehnung des Mäzenatentums: vgl. A. 98) zu diesem Kap.!) und durch Beförderung eines richtigen geschichtlichen Verständnisses unserer eigenen unvergleichlichen Nationalliteratur zu verlangen. N. Schr. I, 354 ff.; II, 25. Insbesondere erblickt P. im Theater, in einer Nationalbühne, die als solche selber einen Teil der Oeffentlichkeit darstellt (Theat.-Vorl., S: 10, vgl. Dr. Bl., S: 11), „eines der wichtigsten und einflußreichsten Mittel öffentlicher Bildung und Sitte" (ebd. S. 2, 11, 14). Wie Lessing und Schiller die Bühne als Kanzel des Dichters bzw. als moralische Anstalt bezeichnen, so teilt auch P. „jene höhere Auffassung der Bühne" als der „einzig wahren Rednerbühne des Dramatikers", von der der Dichter zum Herzen der Nation spreche (vgl. noch D. M. 1852 I, 854). Das Wort von der „Schule der Freiheit" (N. Schr. I, 84) gilt ferner besonders von der politischen Poesie, die als öffentliche Macht auf die Geschichte einzuwirken strebt (D. M. 1863 II, 951 f.). Wegen seiner unmittelbar in Handlung übergehenden Wirkung bildet besonders das „Schlachtlied" „die Spitze und höchste Blüte der Poesie" (D. pol. Poes. d. Dt., S: 268). — D. M. 1853 II, 825; Hall. Jb. 1841, S: 215 (vgl. K. Steigelmann: Platens Aesthetik. Diss. Münster 1925, S: 26, 27, 102). Erst mit der Reformation gibt es ein „Publikum" und mit ihm eine „Literatur" im eigentlichen Sinne (bis dahin gab es nur „Poesie"): M. u. B. V, 22, vgl. N. Schr. I, 32. — Ihre pädagogische Mission an die Masse erfüllt die Dichtung durch Aufklärung und Begeisterung: Kl. Schr. I, S: 66 f.; Hall. Jb. 1840, S: 1536. Vgl. Viktor Schweizer: L. Wienbarg als jungdeutscher Aesthetiker und Kritiker. Lp. 1896, S: 24, 25. Hall. Jb. 1840, S: 1516; Lit.-Vorl., S: 8; D. M. 1855 I, 224; 60 II, 283; 64 II, 333. Vgl. noch: Hall. Jb. 1840, S: 462; 1841, S: 216. Gött. Db., S: 17 f., 176, 180 vgl. 190, 215, 232, 237, 253 f., 317, 319 f. N. Schr. I, 198 ff. vgl. dagegen H. XIV, 440. D. M. 1854 II, 226); 59 I, 450; 60 II, 687; Theat.-Vorl., S: 330 f. Das naive Genießen des Publikums wird von P. bald als „scharfer geistiger Instinkt" bejaht, bald als „dumpfer Glaube" oder „pathologisches Interesse" verneint: Hall. Jb. 1840, S: 1436, 1437, 1340, 1438; Kl. Schr. II, 144 f.; N. Schr. I, 200, 251; II, 15; D. M. 1855 I, 687. Wegen dieser Fähigkeit zu instinktivem Erfassen des Besten und Zeitgemäßen ist der Geschmack des Publikums etwas, was, „wenn es auch an sich kein wissenschaftliches Urteil bestimmen darf, doch wohl selbst einer eingehenden Ergründung, eines wissenschaftlichen Begreifens würdig ist". (Vgl. noch D. M. 1853 II, 819 f.; N. Schr. I, 148 u. Euphor. Ergh. 9, 1911 über B. Mildebraths auf P.' „M. u. B." Bezug nehmende Arbeit „Die deutschen Aventuriers des 18. Jahrhunderts. Diss. Würzbg. 1907, sowie Karl Vietor: Probleme der deutschen Barockliteratur, Lp. 1928, S. 9 f.) Gegenüber jener instinktiven Vernunftsicherheit des Publikums erscheint gerade abgefallen von der Vernunft die Art von Romantik, die „das absonderliche Gelüste ihres Gaumens" als die Norm des Geschmacks überhaupt darzustellen sucht. (Hall. Jb. 1839, S: 1685; 1840, S: 1465 f.; 1840, S: 1103. Dr. W. IV, S: XI. Vgl. D. M. 1853 I, 73, H. XIV, S: 449.)

Erkenntnis vermittelten Kunstaufnahme nach P.' Ansicht nicht bei der Reflexion als solcher stehen bleiben, vielmehr eine Begeisterung erwecken, die dann wieder als Agens der Freiheitsverwirklichung die Entwicklung mitbestimmt [44]). Dem Publikum als Träger künstlerischen Genießens wird von P. überhaupt eine außerordentlich hohe Bedeutung zuerkannt: es übt innerhalb der Kunstwirklichkeit nicht nur eine aktive Erziehungsfunktion aus, sondern sein Geschmack bildet auch eine normierende Bedingung aller echten Kunst (Forderung der Volkstümlichkeit) [45]). —

[44]) D. M. 1854 I, 513 f.; 55 II, 283. N. Schr. I, 199, 246, 250, 329; II, 7, 14. Hall. Jb. 1840, S: 1341. Unser modernes Interesse gehört „weniger dem Gewordenen als dem Werdenden", weniger dem Genuß der Werke als dem Studium der Biographie: der organische Entwicklungsgedanke führt hier bei der Anwendung auf Geistiges bereits zur Vorbereitung naturalistisch-positivistischer Betrachtungsweise. (Vgl. die Einführung in O. Walzels „Gehalt und Gestalt" 1923.) Vgl. noch D. M. 1851 I, 519; Kl. Schr. II, 148 f., 168 f.; Hall. Jb. 1840, S: 495 (vgl. aber Kl. Schr. II, 115, 138!). Hall. Jb. 1840, S: 1465 f., 1565 f.; Dr. Bl., S: 39; N. Schr. I, 162 f., 277 f.

[45]) D. M. 1854 I, 514. Hall. Jb. 1840, S: 876; D. M. 1858 I, 515, vgl. Dr. Bl., S: 10 ff. So erzieht z. B. ein naturwissenschaftlich gebildetes Publikum seine Dichter zu größerer Naturwahrheit und Beobachtung des wirklichen Lebens, da ein solches Publikum wie in der natürlichen Welt so auch in der geistigen „sich nicht allzu lange mehr mit Illusionen und Traubildern begnügen" wird. N. Schr. I, S: IV; II, S: 196. Hall. Jb. 1839, S: 1685. Dr. W. I, S: IV f. D. M. 1858 II, 907, 912; 60 II, 929. Vgl. auch Hans Prutz: R. P. als Herausgeber des D. M. Balt. Stud. N. F. XXX, 92 und Viktor Schweizer a. a. O. S: 56 f., 64, 66, 67, 76. Kl. Schr. I, 70. N. Schr. I, 102, 160; II, 196 und Lit.-Vorl., S: 319. Auch Wienbarg verlangt vom Dichter, er solle mit unbewußter Rücksicht auf das Volk produzieren; während ihm aber Name und Begriff des Publikums verhaßt sind, da er mehr oder weniger nach einer romantischen Volksidee huldigt, dominiert bei P. der Bildungsgedanke auch im Begriff des Volkes. Hall. Jb. 1841, S: 215; D. M. 1851 II, 879; 63 I, 778. Vgl. aber N. Schr. II, 53. In diesem Zusammenhang sei noch erwähnt, daß P. von den Schlegeln (vielleicht auf dem Umweg über Hegel, die Ansicht übernimmt, die ihn so unentbehrlich dünkende Unterhaltungsliteratur sei notwendiges Produkt des „gebrochenen" Zustandes der modernen Zeit, während die Griechen keine Unterhaltungsliteratur gehabt hätten, weil sie zu gebildet, die Römer keine, weil sie nicht genug gebildet gewesen seien: Theat.-Vorl., S: 373; Kl. Schr. II, 180, 185. N. Schr. II, 186 ff. Auch die Dramatiker dürfen nichts als Theaterdichter sein wollen. Den Druck seiner eigenen Dramen begründet P. mit dem Argument, daß es erlaubt sein müsse, von den geknechteten unfreien Bühnen zu appellieren an das freie parteilose Urteil des lesenden Publikums: Dr. W. I, S: IV ff., IX f., XIV, XIX, XX, XXII f., XXXIII, XXXIV. Alle nationale (volkstümliche) Kunst ist bürgerlich, demokratisch, ja „demagogisch": Dr. W. I, S: XXX. Bürger sind die „mittleren Stände", die den „Kern" jedes Volkes bilden (D. M. 1855 I, 853). Volkstümlichkeit im inhaltlichen Sinne (also bürgerlicher, oppositioneller, demagogischer Charakter) fällt insofern mit dem Zeitgemäßen zusammen, als P. auf Grund seiner Weltanschauung die das Volk betreffenden Interessen und Probleme für den Inbegriff aller Zeitprobleme hält; diese inhaltliche Volkstümlichkeit schließt von selbst die formale ein, weil das Interesse des Volkes für seine eigene Problematik dem Aufklärer-Demokraten P. als ausgemacht gilt. D. M. 1855 I, 853. Hall. Jb. 1840, S: 1431. Auch Freiligrath „deutet Schiller in einen politischen Dichter um": Benno v. Wiese a. a. O. S: 83.

Zeigt der spekulative Standpunkt, demzufolge eine „richtige" Behandlung der Literaturgeschichte die Literaturen der Völker „als eine Phänomenologie des Geistes" zu behandeln hat[46]), engste, ja ausschließliche Anlehnung an Hegel, so weist nun dagegen der zweite Gesichtspunkt der historischen Kritik, die „Erklärung" der literarischen Entwicklung aus der politischen, in letzter Instanz auch auf die Verbundenheit mit der Herder-Romantik-Tradition.

Schon in seiner ersten Kritik aus dem Jahre 1834 (über einen Kommentar des Komponisten C. Loewe zum 2. Teil des Goetheschen Faust) äußert P. seine Ansicht von der engen Bezogenheit jener von ihm unterschiedenen beiden Grundformen geschichtlicher Entwicklung: „Geist eines Volkes und Geist einer Literatur stehen in ewig notwendiger Wechselwirkung. Einer erzeugt, bestimmt, erhält und untergräbt das andere"[47]). — Von der These, daß zwischen Kunst und Leben „notwendige Zusammenhänge"[48]) bestehn, gehen auch die pragmatischen Geschichtswerke der Schlosser[49]) und Gervinus aus, zweier Autoren, von denen jener von P. nachweislich sehr hoch geschätzt worden[50]), dieser bis in Einzelheiten für ihn ein Vorbild geworden ist[51]). Wie in Gervinus bereits 1833 die später in seiner Literaturgeschichte durchgeführte Idee lebendig war, „daß nicht die ästhetische Kritik, sondern der historische Zusammenhang die Hauptsache in der Literaturgeschichte sei"[52]), und wie Schlosser versucht hatte, „die Entwicklung der Dichtung und Wissenschaft in ihrem Zusammenhange mit dem gesamten Schicksal der Völker darzustellen"[53]), ebenso sucht auch P. den Zusammenhang aufzudecken, „welcher die Literatur mit der Gesamtheit unserer nationalen Zustände verbindet"[54]).

Die pragmatische Methode mußte ihn, den Hegelianer, um so mehr in ihren Bann ziehen, als anderseits auch die Hegelsche Philosophie eine metaphysische Grundlage für diese Art literarhistorischer Betrachtung lieferte. Nach Hegel bildet der Staat, als die geistige Idee in der Aeußerlichkeit des menschlichen Willens und seiner Freiheit, die Grundlage der anderen „Seiten" eines Volkes: seiner Kunst, seiner Religion, seiner Philosophie, die sich alle „auf demselben Boden" wie der Staat befinden. „Um der ursprünglichen Dieselbigkeit ihrer Substanz willen" behauptet Hegel die „unzertrennliche Einheit" all dieser konkreten Gestaltungen des Volkslebens mit

---

[46]) Hall. Jb. 1840, S: 1466.
[47]) Vgl. Büttners Diss., S: 23.
[48]) Vgl. noch Dt. Db. 1842, S: 247.
[49]) Nach Treitschke (a. a. O. 3. Bd., S: 697) „der erste bürgerliche Historiker Deutschlands".
[50]) M. u. B. I, 107 f. — „Gervinus und seine politischen Ueberzeugungen" Lp. 1853, S: 50.
[51]) M. u .B. I, S: 108 ff. Vgl. in Büttners Diss. üb. d. Göttinger Dichterbund.
[52]) A. D. B. 9. Bd., S: 82.
[53]) Treitschke a. a. O. 3. Bd., S: 697.
[54]) Lit.-Vorl., S: 114; Theat.-Vorl., S: 11. Schon Th. Mundt (a. a. O. S: 692) spricht von P. „pragmatisch gehaltener Darstellung vom Göttinger Dichterbund".

dem Geiste des Staates[55]. Ebenso hat nun auch nach P. alle Poesie ihren „Boden" (gemeinsame Terminologie!) im Volk[56], und alle stimmen, wie er meint, darin überein, daß die Poesie eines bestimmten Volkes oder eines bestimmten Zeitraumes „mit dem übrigen geschichtlichen Inhalt desselben im genauesten Zusammenhange" steht[57]. Schon oder gerade jene von P. sehr oft wiederholten Formulierungen[58] setzen nicht nur jene von uns einleitend erörterte Problematik einer zweireihigen historischen Entwicklung, sondern auch das eben erörterte metaphysisch-spekulative Moment voraus, das eben darin liegt, daß auch bei P. die Notwendigkeit eines Zusammenhangs zwischen beiden mit der Identität ihrer (metaphysischen) Substanz begründet wird: das wirkliche Leben einerseits, Wissenschaft und Bildung anderseits haben den gleichen „Inhalt", „die Verwirklichung nämlich der Idee", d. i. „die Verwirklichung der Freiheit, die eben auch wieder nichts anderes ist als die Wahrheit und die Schönheit"[59]. Mit einer früheren Wendung ausgedrückt: in der Geschichte der Literaturen der Völker „so gut wie in der Geschichte der staatlichen Entwicklungen" wird man „eine Offenbarung Gottes" finden[60]. —

In mehrfacher Beziehung ist nun die „Zeit", in der wir leben, als die allgemeine Wiege alles Daseins „in letzter Instanz" die Voraussetzung für Wissenschaft und Kunst. Sie ist deren B o d e n , Z i e l und I n h a l t[61].

Der letztlich in der Herder-Romantik-Tradition wurzelnden g e n e t i s c h e n Vorstellung bei P., daß Zeit und Volk den B o d e n der Poesie bilden, entspricht seine Auffassung der Dichtung als Volksgeistprodukt[62] — eine Auffassung, die er explicite aber nur für die beiden Gattungen des Märchens[63] und der Fabel zum Ausdruck bringt. Zwar dichtet, wie auch schon Hegel hervorgehoben hatte[64], nicht das Volk in seiner anonymen Gesamtheit. Aber (um gleich Beispiele zu geben) Hagedorns, Gellerts und Lichtwers Fabeln sind den Lessingschen gerade dadurch überlegen, daß sie aus dem poetischen Trieb (der hier irgendwie naiv und volksverbunden gedacht werden muß) hervorgingen. Lachambeaudie wird deshalb gelobt, weil er die Schwierigkeit geschickt zu überwinden weiß, die darin liegt, daß unser raffiniertes und überfeinertes Zeitalter die für diese Gattung erforderliche Naivität und Unbefangenheit nicht mehr aufzubringen vermag[65].

[55]) Hegel: Vorlesungen üb. d. Philos. d. Gesch. (Recl.), S: 87, 89, 90, 94.
[56]) Dt. Db. 1842, S: 243. D. M. 1853 II, 825.
[57]) D. M. 1854 I, 513.
[58]) Kl. Schr. II, 146.
[59]) Theat.-Vorl., S: 2 ff.
[60]) Hall. Jb. 1840, S: 1466.
[61]) Theat.-Vorl., S: 3, vgl. Lit.-Vorl., S: 112.
[62]) Mit der allerdings von Hegel stammenden Bezeichnung „Volksgeist" verbindet P. hier durchaus die Herder und der „Historischen Schule" eigene Vorstellung des Naturhaft-Organischen (vgl. hierzu E. Rothacker a. a. O. S: 79—108 f., 116, 217).
[63]) D. M. 1852 II, 64 f., 470; 55 II, 883, 961.
[64]) H. Bd: XIV, S: 338.
[65]) D. M. 1856 I, 131 f. Gött. Db., S: 120 f. Literarhist. Taschenb. II, 328. Vgl. H. Bd: XII, S: 507, 511, 512.

Am wichtigsten ist die Abhängigkeit der künstlerischen Entwicklung von der politischen in form-inhaltlicher Beziehung. Der Zusammenhang zwischen Politik und Kunst besteht nach Ansicht des gehaltsästhetisch orientierten P. in erster Linie darin, daß jene dieser den Stoff gibt, der dann als Ausdrucks- und Verkörperungsmittel des „Allgemeinen" auch formale Funktion hat. P. drückt das so aus: auf der einen Seite steht als „jene allgemeine und ewige Heimat, zu welcher alle Zeiten und alle Nationen gleichmäßig Zutritt haben", das Reich des Geistes, „in welches der Dichter die Erscheinungen seiner Wirklichkeit hinüberrettet", „der Stoff dagegen und die Elemente seiner Dichtung, die Voraussetzung und Grundlage seiner Bildung, die Form seiner Darstellung, das alles ist und bleibt positiv historisch und dem Wechsel der Zeit sowie dem Einfluß der verschiedenen Nationalitäten unterworfen" [66]). — Diese Art der Formulierung des Zusammenhangs im Sinne eines Gesetzes geht unmittelbar auf die Aesthetik Hegels zurück, die ebenfalls einerseits das allen Nationen und Zeitgesinnungen „Verständliche und Genießbare" anerkennt und anderseits behauptet, daß „dies konkrete Leben" den lebendigen Stoff der Kunst bilde, daß sich insbesondere die Poesie (deren Material die unbegrenzten inneren Vorstellungen bilden) insofern durch einen mannigfaltigen Gehalt auszeichne, als sich alle geistigen und natürlichen Dinge, Begebenheiten, Geschichten, Taten, Handlungen, innere und äußere Zustände von ihr gestalten lassen. Auch Hegel stellt demnach gegenüber: nicht das Allgemeine in wissenschaftlicher Abstraktion, sondern das individualisierte Vernünftige, das Spezielle, Partikuläre ist es, was die Dichtung darzustellen hat. Um zu der damit geforderten Fülle der Besonderung und Eigentümlichkeit zu gelangen, bedarf diese auch nach Hegel „der Bestimmtheit des Nationalcharakters, aus dem sie — beachte die wörtliche Uebereinstimmung zwischen P. und Hegel — hervorgeht und dessen Gehalt und Weise der Anschauung auch ihren Inhalt und ihre Darstellungsart ausmacht" — ein „Verhältnis", das, wie Hegel ausdrücklich hinzufügt, „auch rücksichtlich der Zeitepochen, in welchen gedichtet wird", gilt [67]).

Aus diesem Grundgedanken, daß alle Kunst nur insofern ein Spiegel des wirklichen Lebens, d. h. für P. hauptsächlich ein Spiegel der politisch-historischen Entwicklung ist [68]), als sie ihren „Inhalt", ihren Stoff, nur von diesem erhalten kann, ergeben sich für P., den Demokraten des Vor- und Nachmärzes, zwei Folgerungen:

1. alle bisherige Kunst muß notwendig unvollkommen sein [69]);
2. die Blüte der Kunst wird uns erst die Zukunft — und zwar mit absoluter Gewißheit — bringen [70]).

[66] Kl. Schr. II, 149 (vgl. D. M. 1853 I, 124; 58 I, 459 f.; Theat.-Vorl., S: 392; Goethe-B., S: 3 f. Dieses Vorziehen des Geistig-Geschichtlichen, das wir noch ausführlicher zu erörtern haben, ist wiederum hegelianisch: Theat.-Vorl., S: 48; D. M. 1855 I. 224; H. Bd: XII, S: 242; XIV, S: 227 f., 237 f.

[67]) H. Bd: XIV, S: 244.

[68]) Vgl. noch D. dt. Lit. d. Ggw., S: XLVIII.

[69]) Hall. Jb. 1840, S: 990.

Diese Folgerungen lassen uns die nunmehr darzustellenden einzelnen Urteile verstehen, zu denen P. bei dieser pragmatischen Art historischer Kritik gelangt; zugleich sind es die allgemeinen Formeln, auf die sich die Gesamtheit dieser seiner Urteile bringen läßt.

Wie der „Verlauf" unserer mittelalterlichen Literatur, die der Reihe nach von den Geistlichen, den Rittern, den Bürgern beherrscht wird, in „genauester Uebereinstimmung" steht „mit den Epochen, in denen die deutsche Geschichte sich übrigens entwickelt", so erfolgt das Auftreten des Volksliedes erst dann, als nach Auflösung der Stände mit der Reformation „das Volk selbst in seiner nationalen Gesamtheit den Boden der Geschichte betritt"[71]. Das Zusammenschrumpfen des Protestantismus zu einem abstrakt-dogmatischen Gebäude „erklärt" einerseits die Ausartung des Volksliedes in „theologische Bänkelsängerei", anderseits seine Verschüttung in dem von der gelehrten Dichtung der Opitz, Gryphius, Lohenstein aufgewühlten „Bücherstaub", ebenso das Zurücksinken des religiösen Schauspiels in die alte unlebendige Mysterien- und Allegorienform[72]. Auf der andern Seite war der französische Einfluß auf die deutsche Literatur deswegen unvermeidlich, weil die Franzosen ja, im Gegensatz zu jener Verfinsterung der klassischen Studien bei den Deutschen durch „theologisches Unwesen", „durch die politischen Ereignisse in Welthändeln und Weltsitten . . . eine ansehnliche Stellung erhalten" hatten[73]. Das Emporwachsen unserer Literatur „in frischer gedrängter Blüte", wie es sich uns seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Klopstock, Wieland, Lessing und einer reichen Generation jüngerer Dichter, aber auch im neu erwachenden Kampfspiel der Journalistik und in der durch Kant vollzogenen Erlösung der Philosophie aus dem Netz unkritischer Voraussetzungen darstellt, geht vor sich auf einem „Boden", der durch die praktisch-geschichtlichen) Kampftaten Friedrichts des Großen gegen die Franzosen „genährt" worden ist[74]. Goethe und Schiller konnten nur deshalb als Klassiker „die siegreichen Vorkämpfer und Heroen unserer Literatur" werden, weil sie ihre Jugend in der Epoche des erwachenden Nationalbewußtseins, unter dem Anblick der Taten Friedrichs des Großen verlebten[75]. Doch auch sie konnten in der höchsten Gattung, im Drama, das wahre Ziel und den vollen Preis noch nicht gewinnen, die schöne Selbstsucht der Lyrik und die „quietistische Breite" des Epos sind insbesondere noch durchaus die einzigen Glanzpunkte der Goetheschen Poesie[76]: denn zur Zeit der Klassiker besaß das deutsche Volk noch

---

[70]) N. Schr. II, 11 ff., 48, 243. Vgl. eine zeitgenössische Kritik dieser Ansicht in den „Bl. f. literar. Unterhltg." 1845, Nr: 148.

[71]) N. Schr. I, 179 ff.

[72]) Theat.-Vorl., S: 114. N. Schr. I, 184 ff.; II, 10 f.

[73]) Gött. Db., S: 44.

[74]) ebd. S: 115. Vgl. N. Schr. I, 25, 27, 29 f., 33.

[75]) Hall. Jb. 1840, S: 1785.

[76]) So sehr sogar, daß er selbst in seinem historischten Stück (Egmont) vom Quietismus nicht loskommen kann, indem er auch hierin die Individualität des Helden gegen die „geschichtliche Handlung" (als den „eigentlichen dramatischen Inhalt") unverhältnismäßig stark hervorhebt: Theat.-Vorl., S: 378; Dr. Bl., S: 22 f.

keine selbständige politische Entwicklung [77]). Die Tatsache, daß der literarischen und künstlerischen Blüte der Nation keine ihres praktischen und politischen Lebens zur Seite geht, nennt P. den „wahren wunden Fleck unserer klassischen Poesie sowie überhaupt unserer gesamten modernen Wissenschaft und Bildung" [78]). Auch Schiller, der doch im Gegensatz zum Goetheschen Quietismus unserer Poesie mit seinen Dramen die Sphäre der Welt und der Geschichte erobert hat [79]), in dem sich also die Schönheit „unmittelbar" zur Freiheit entwickelt, dadurch daß er „die praktische Entwicklung der Völker, das unmittelbare Dasein des Augenblicks", harmonisch gestaltet, überall aus dem persönlichen Leben in das Leben der Völker überleitet, die Dialektik persönlicher Leidenschaften überbietet durch die höhere Dialektik historischer Gegensätze — auch Schiller, so sehr er damit dem Ideal des Dramas und der Poesie überhaupt schon näher kommt und eine neue Epoche einleitet, bildet eben nur einen notwendig noch unvollkommenen Anfang: zwar beginnt man sich bewußt zu werden, daß das Subjekt, um zu seinem vollen Dasein zu gelangen, auch teilhaben muß an der Geschichte, am Staat, aber der „Nachteil" Schillers gegen Goethe, in dem alles „Vollendung" ist, besteht eben darin, daß diese Erkenntnis in jenem Dichter nur eine „theoretische" ist und daß damit seine Freiheit nur „abstraktes" Postulat bleibt [80]). Der Verfall der dramatischen Poesie bei den Romantikern wird folgerichtig als aus dem allgemeinen Verfall des nationalen Lebens erklärbar betrachtet [81]). Die Ueberlegenheit der „älteren und eigentlichen Romantiker" über die jüngeren rührt daher, daß jenes Geschlecht unter den Stürmen der ersten französischen Revolution aufwächst. Aber deren Umschlagen in „Anarchie" und „Despotismus" ruft eben Enttäuschung, Bitterkeit, Ironie, Teilnahmslosigkeit hervor — eine Einstellung, die auch die schon als Erbteil empfangen, die in ihrer Jugend noch den kurzen und schönen Traum der Befreiungskriege mitdurchleben. Daß z. B. die formal geniale Dichtung Tiecks einen krankhaft romantischen Inhalt hat, erklärt sich aus dem ihm von seiner Zeit vermittelten „Bildungserlebnis": auch dieser Inhalt ist nur ein Beweis dafür, daß die Zeit, in der der Dichter geboren wird, die eigentliche Lebensluft ist, „die seine Seele mit bildender und bestimmender Gewalt durchdringt". Gerade die Romantik ist P. ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie die Niederungen des politischen Daseins auch nur eine niedrige Literatur aufkommen lassen; besonders nach 1815 durfte, wie er sich ausdrückt, auch in der Literatur der „Katzenjammer für die eigentliche geniale Stimmung gelten" [82]). Aus dem Mangel an praktisch-politischer Befreiung erklärt sich die Verwelkung unserer Poesie nach dem kurzen klassischen Frühling: „alle Verirrungen und Exzesse unserer Literatur" — so spürt P. der Romantik bis in seine Tage

[77]) Kl. Schr. II, 156 f. Vgl. N. Schr. I, 27, 36, 40, 47 f., 60, 66 f., 69, 78, 79 f., 84 f., 87 f., 221; II, 24, 85.
[78]) M. u. B., S: 384 f.
[79]) Kl. Schr. II, S: 157.
[80]) Gött. Db., S: 404 f. Vgl. N. Schr. I, 207 f., 210.
[81]) Theat.-Vorl., S: 390 ff.
[82]) Hall. Jb. 1840, S: 1787. N. Schr. I, 369 f.

nach — „die ganze Sippe der Romantik, die Ironischen, die Mittelalterlichen, die Karfunkelpoeten, die Wald-und-Wiesen-Dichter, die Verfertiger allerliebster rührender Familiengemälde bis herunter zu den Frivolen und Blasierten, finden hierin ihre Erklärung und ihre historische Berechtigung". Ferner erklärt sich daraus die Darstellung des Orients in der Poesie, die Auffassung verzwicktester, „mit abstrakter Beseitigung des Inhalts" gepflegter Formen als echte Kunst. Ja, auch das ist „politisch" zu erklären, „daß in unserer Literatur alles zu finden ist und alles zu sehen, von den Palmen am Ganges bis zur Laus im Felle des Löwen: nur deutsche Zustände und deutsches Leben suchest Du in ihr umsonst" [83]). Insbesondere ist auch der „Türkenglaube" der fatalistischen Romantik, die nicht umsonst ihren Ausgang nimmt von Werner, „dem katholischen Romantiker par excellence", nur eine Repräsentation des knechtischen Gehorsams und des Absolutismus der Fürsten [84]). Seit 1830 rafft sich die Poesie, „angeregt durch den Ernst der politischen Situation", aus der „romantischen Verschwommenheit" empor [85]). Aber auch jetzt noch ist Krankhaftigkeit die „Schuld der Zeit": es gab zuviel verdumpftes Blut, Blasiertheit, Aberglauben, Egoismus, der große Moment fand nur ein kleines Geschlecht. So ist das Junge Deutschland als Erbe der begeisterungslosen Ironie, des frechen Egoismus und der romantischen Abstraktion im Grunde nur das alte [86]). Dagegen bemerkt P. im Hinblick auf die Dramatik der vierziger Jahre, man dürfe überall dort, wo eine neue Literatur *emporzublühen* beginne, auf eine Neubelebung des nationalen Daseins schließen [87]). Doch widerspricht sich P. in der Beurteilung der damaligen politischen Vorgänge, wenn er in demselben Jahre 1847, folgende (vielleicht aber schon aus etwas früherer Zeit stammende Feststellung drucken läßt: die „dogmatisierende Politik" seit 1840 „fand in der phantastischen Ueberschwenglichkeit, der prächtigen Rhetorik, den schwungvollen Deklamationen unserer politischen Lyrik ihren vollkommen entsprechenden und sachgemäßen Ausdruck". Das inhaltlose Wesen, der schon mit der Beschränkung auf die Lyrik gegebene Mangel an Plastik und lebendiger Gestaltung dieser Dichtung findet also in der (ebenfalls in einem Mangel an Plastik bestehenden) Beschaffenheit der von ihr

[83]) Kl. Schr. II, 105 f. (Die Anspielung auf die Dichtung Fouqués, Werners, Heines, Freiligraths vermag der Kenner ohne Mühe herauszulesen.) Vgl. N. Schr. I, 331 f.; II, 156.

[84]) Lit.-Vorl., S: 207 f. N. Schr. II, 254.

[85]) N. Schr. I, 149 f., 158.

[86]) Hall. Jb.: 1840, S: 1787. Ein gewisser logischer Widerspruch zu seiner eigenen Anschauung, daß die Zeit den Dichter bestimmt, liegt darin, wenn P. sagt: die „Schuld" der Jungdeutschen sei es, daß sie die Schuld der Zeit (nämlich die Krankhaftigkeit), die als solche nicht die eigene Schuld der Jungdeutschen sei, „nicht von sich abgewendet" hätten. Dies ist doch gemäß Prutzscher Grundauffassung garnicht möglich! Darum sieht sich P. jetzt auch zu folgender Begründung veranlaßt: „Denn nicht bloß *mit* der Zeit auch *gegen* die Zeit führt ein Weg der Freiheit und des Fortschritts, den wir gehen sollen, sobald falsche und unwahre Richtungen in ihr mächtig werden und sie den Geist verleugnen, der ihr Herr ist".

[87]) Theat.-Vorl., S: 7.

dargestellten Zustände „seine volle Erklärung“ [88]). Von der „loyalen“ politischen Poesie der vierziger Jahre speziell wird festgestellt, sie verliere sich in das Allgemeine und Abstrakte; da dieser Vorwurf auch die Lyrik der Freiheitskriege, „die sogenannten patriotischen Lieder“ (z. B Arndts „Was ist des Deutschen Vaterland?“), trifft, insofern auch sie alle einer politischen Poesie angehören, in der „die energischen Potenzen des politischen Gedichts, die großen Ideen der Freiheit und des Vaterlandes und der Aufopferung für dasselbe, in abstrakter Allgemeinheit homöopathisch verdünnt“ werden [89]), so darf man schließen, daß P. eben für die Unvollkommenheit der gesamten politischen Lyrik des 19. Jahrhunderts (wie im Grunde für die der gesamten bisherigen Dichtung überhaupt) die „loyale“ Politik, den Mangel einer volkstümlichen politischen Entwicklung, kurz: den Mangel an Demokratie verantwortlich gemacht hat. Auch an anderer Stelle begründet P. seine „Bedenklichkeit“ gegen alle bisherige politische Poesie mit deren grundsätzlicher Unfähigkeit, „Vorbote“ von etwas zu sein, was noch nicht vollendet ist: der politische Inhalt kann „nirgend in der Kunst wirklich zur Darstellung kommen, wo er nicht als Inhalt vorhanden ist“ [90]). Darüber hinaus erblickt unser Kritiker mit Goethe in der gesamten Literatur des Vormärz (seit 1830) „verhaltene Parlamentsreden“, indem er es sich aus der besonderen Beschaffenheit unserer „öffentlichen Verhältnisse“ erklärt, daß die Opposition „zunächst und gerade als Literatur zur Erscheinung kam“ [91]).

Auch für die Gegenwart allgemein [92]) endlich gilt es den Verfall der Kunst, besonders den ihrer höchsten Ausprägung auf dem Gebiet des Theaters [93]), in seiner historischen Notwendigkeit begreiflich zu machen: jener ist nicht Schuld der Dichter, Schauspieler und Hofintendanten, sondern „Schuld des Volkes selbst und unserer Geschichte überhaupt“. Diese Schuld besteht eben darin, daß unsere

[88]) Kl. Schr. II, S: 132.

[89]) ebd. S: 110 f., 117.

[90]) D. pol. Poes. d. Dt., S: 274. Anderseits erhebt P. nicht die Zeit, sondern doch den Dichter persönlich beschuldigende Vorwürfe: ebd. S: 270 ff., 275. Ueberhaupt macht sich das moralisierende Moment sehr häufig in P. Kritik bemerkbar, besonders scharf z. B. in der Verurteilung der jungdeutschen Reiseliteratur, die aus einer Reiseliteratur zu einer Klatschliteratur werde (Hall. Jb. 1841, S: 133), und in seiner Rezension des anonymen Romans „Eritis sicut Deus“ (s. A. 163 zu Kap. IV ds. Arb. u. Hans Prutz: R. P. als Hrsg. d. D. M. Balt. Stud. N. F. XXX, 86!). Weitere Stellen für solche „moralische“ Kritiken: N. Schr. I, 90 f., 146, 150, 248, 275, 279, 282 f., 286, 292 f., 310, 313, 361, 366 f., 375; II, 23, 29 f., 89, 103 f., 149, 252.

[91]) N. Schr. II, 208.

[92]) Pragmatische „Erklärungen“ betr. der nachmärzlichen Literatur vgl. N. Schr. I, 9, 10, 100 f., 173; II, 184, 200. Mit der in den N. Schr. geforderten „kulturgeschichtlichen Betrachtungsweise“ hat P. fast ausschließlich den pragmatischen Gesichtspunkt im Auge (vgl. ebd. I, 239, 244, 246, 350; II, 198). Gegen diese kollektivistischen „pragmatischen“ Erklärungen treten nach Umfang wie vor allem nach sachlichem und geschichtlichem Gewicht die individualistischen „biographischen“ Erklärungen stärker zurück – trotz der zahlreichen Aufsätze über einzelne Dichter (vgl. N. Schr. I, 261, 269 f.).

[93]) Vgl. aber S. 29 dieser Arbeit.

Zeit noch nicht im Besitz der Demokratie ist[94]), sondern erst zu ihr hinstrebt und darum eine Uebergangsepoche darstellt[95]). In einer solchen Epoche m u ß die Poesie in Bedeutungslosigkeit und Mittelmäßigkeit versinken[96]), weil sie die für das Gedeihen einer Poesie unerläßliche Bedingung nicht erfüllt, daß eine bestimmte Weltanschauung ihren Gipfel erreicht und ein bestimmtes Volk unter bestimmten lokalen Bedingungen aufs äußerste und vollständigste durchdrungen haben muß[97]). Ja, diese Mittelmäßigkeit muß — kann sie, selbst ihr eigener Feind, als solche auch nicht gelten gelassen werden — „in diesem rechtlosen Zustand als ihrem Recht" anerkannt werden — eine Forderung, die P. anders auch formuliert: die Poesie muß in ihrer veränderten geringeren Bedeutung, die sie für die Gegenwart hat und für die u. a. auch die kümmerliche Existenz der Musenalmanache ein Symptom ist, „historisch erklärt" werden[98]). —

Und nun die positive Schlußfolgerung: wenn die nächste Zukunft uns mit Gewißheit die Demokratie bringen wird, so wird auch erst sie uns eine vollkommene Literatur, eine „Blüte" der Kunst bescheren: die plastische, die künstlerisch gestaltende Kraft hängt, wie P. sich ausdrückt, ab von der nationalen Kraft und Einheit unserer Geschichte. In der Diktion sich häufig an Wienbarg anlehnend, nach dessen Worten die Schönheit nur im Elemente der Freiheit zu gedeihen vermag[99]), kann P. sich nicht genug tun in der Wiederholung des halb mahnenden, halb von eschatologischer Gewißheit getragenen Gedankens: nicht eher wird die Blume der Schönheit ihr gesunkenes Haupt wieder erheben, als bis die Sonne der Freiheit ihren erquickenden Strahl auf unser Vaterland geworfen hat. „Nur ein freies Volk trägt auch der Schönheit goldene Preise heim": erst wenn die Epoche des 19. Jahrhunderts ihr Ziel, die Befreiung des Individuums im Staat und in der bürgerlichen Gesellschaft, erreicht hat, wird auch

[94]) Vgl. A. 16) zu diesem Kap.

[95]) Für diese spezifisch jungdeutsche Auffassung der eigenen Zeit als einer wirklicher geschichtlicher Taten ermangelnden Uebergangsepoche vgl. noch Kleinmayr a. a. O. S: 96 ff., bes. S: 109 u. Nr: I—III von P. Sonettenzyklus „Aus kranker Zeit" („Deutsche Dichter der Gegenwart", hrsg. v. R. P., Prag 1859, S: 321 ff.).

[96]) Vgl. auch P. Roman „Felix" 1851, 2. Tl., S: 68 f. u. N. Schr. I, 336.

[97]) N. Schr. II, 45 f., 203 ff.

[98]) Rhein. Ztg. 1842, Nr: 86; Gött. Db., S: 277; N. Schr. I, 105 ff., 156, 164 f.; II, 48, 53. Vgl. Büttners Diss., S: 92 f. Soweit eben diese geringere Bedeutung der Literatur in der Gegenwart auf der Unvollendetheit der politischen Entwicklung beruht, gilt das Programm: verwirklichen wir z u n ä c h s t die politische Freiheit, damit wir eine neue Blüte der Kunst bekommen (Lit.-Vorl., S: 23 f.; N. Schr. II, S: 47, 188 ff., 194 f., 207)! Wie P. — offenbar in engstem Anschluß an die von Goethe in „Dichtung und Wahrheit" geäußerte Ansicht — meint, durch seine politischen Taten habe Friedrich d. Gr. mehr für die Literatur getan als durch Ausübung eines Mäzenatentums, das nur für etwas Vergangenes und Fertiges belohnen, aber nichts Neues hervorbringen könne, so fordert er auch für die Gegenwart: „Also nicht Mäzene . . ., sondern nur Taten, nur Kriege brauchen wir, so werden auch die Homere nicht ausbleiben" (D. pol. Poes. d. Dt., S: 430 ff.; Kl. Schr. II, 229). Vgl. noch N. Schr. I, 309, 311 f., 326.

[99]) Aesthetische Feldzüge 1834, S: 12.

sie „dermaleinst" ihre Verklärung finden und eine neue klassische Poesie erzeugen [100]).

Da eine bedeutende und inhaltreiche Literatur, als deren unerläßliche Voraussetzung hier überall ein „bedeutendes" geschichtliches Leben hingestellt wird, systematisch vor allem von Epos und Drama bestritten wird, so wird ganz besonders die Blüte dieser beiden Gattungen als in der Zukunft liegend verkündet. Während der Uebergangszeit ist die Literatur notwendig „befangen" in Zwecken, Bestrebungen und Verwicklungen der gemeinen Wirklichkeit und findet daher ihr geeignetstes Organ im Roman [101]); erst „in einer neuen Zeit, in einem neuen Staate, unter einem erneuten freien Volk" wird dieses „Epos der modernen Welt", besonders in der Form des historischen Romans, zu dem werden, was es seiner Idee nach werden muß: zu dem neuen epischen Gedicht [102]) — oder wie P. es einmal in eschatologisch gesteigerter Sprache ausdrückt: die Poesie wird „das epische Gedicht gebären, dem unsere Literatur als ihrem Heiland entgegenschmachtet" [103]). Bezüglich des Dramas teilt P. mit den übrigen hegelianischen Kritikern der Hallischen Jahrbücher, besonders aber auch mit dem hegelianischen Aesthetiker Hermann Hettner [104]), die Ansicht, daß auch ein ideales historisches Drama (d. h. für P. wieder ein seiner eigentlichen Idee entsprechendes Drama [105]) nur von der Zukunft zu erwarten ist: weil allein auf dem Boden der Geschichte und des wirklichen Lebens die wahren Blüten dramatischer Dichtung wachsen [106]), vermag allein die politisch-historische Entwicklung dem Drama zu den erforderlichen Charakteren und Handlungen zu verhelfen [107]), bietet erst die Verwirklichung des freien Geistes die Möglichkeit „erfüllter Charaktere" [108]). Hiermit wendet P. einerseits Hegels Ansicht pragmatisierend und aktualisierend ins Politische, daß zu der poetischen Verknüpfung der kollidierenden Zwecke im Drama das freie Selbstbewußtsein menschlicher Zwecke, Verwicklungen und Schicksale [109]), schon vollkommen erwacht und in einer Weise gebildet sein muß, „wie es nur in den mittleren und späteren Entwicklungsepochen des nationalen Daseins möglich wird" [110]); ander-

[100]) Dr. W. IV Anhang, S: 184. D. M. 1851 I, 161; 56 II, 424; 60 II, 281 f.; 64 I, 597. N. Schr. II, 47, 48, 50, 58 f.

[101]) Hall. Jb. 1840, S: 2174.

[102]) Dt. Jb. 1842, S: 246. N. Schr. II, 18 ff.

[103]) Kl. Schr. I, S: 285 f.

[104]) Für die Jahrbücherkritiker vgl. E. v. Eck a. a. O. S: 96 f.; für Hettner betreffende Stellen seines Buches „Das moderne Drama", Braunschweig 1852.

[105]) Das wieder als „Messias" unserer Poesie bezeichnet wird: Hall. Jb. 1840, S: 1632, vgl. Gött. Db., S: 310, 406. Hettner meint, dieser Messias werde wohl noch lange auf sich warten lassen (vgl. auch N. Schr. II, 198).

[106]) D. M. 1853 II, 749.

[107]) Theat.-Vorl., S: 384, D. M. 1853 II, 217.

[108]) Hall. Jb. 1840, S: 991; N. Schr. II, 202 f., 203, 204; D. M. 1853 II, 34, 217.

[109]) Für die wörtliche Uebereinstimmung in der Diktion Hegels und P. vgl. oben.

[110]) H. Bd: XIV, S: 481.

seits knüpft er damit, wie auch sonst die Jungdeutschen, besonders wieder Wienbarg [111]), es tun, ausdrücklich an Gedanken der Lessingschen Dramaturgie wieder an, so besonders wenn er äußert, überhaupt nur ein eigenes Theater zu haben, sei schon an und für sich eine Ehre, die nur den „welthistorischen" Nationen zuteil werde und auch ihnen nur in den Tagen des Glanzes und der politischen Größe, sodaß wir uns daher, um ein großes Theater zu haben, „zuvörderst" entschließen müßten, eine große Nation zu sein [112]). —

Den pragmatischen Gesichtspunkt hat nun P. in seiner historischen Kritik mit ganz besonderer Konsequenz durchgeführt. Nicht nur mit dem Mangel an Demokratie in den bisherigen Epochen werden die Mängel der bisherigen Literatur begründet; sondern wie sich prinzipiell Mängel und Vorzüge auch aus der Verschiedenheit der Nationalcharaktere erklären lassen sollen, so finden wir denn tatsächlich bei P. auch historische „Erklärungen", die uns berechtigen, dem oben dargestellten kritischen Längsschnitt durch die Zeit einen kritischen Querschnitt durch die Nationen zur Seite zu stellen.

Eben da alle Kunst insofern demokratisch, ja demagogisch ist, als zu ihrer Voraussetzung „ein wahrhaftes und kräftiges Volksleben in freier Bildung und Entwicklung" gehört [113]), so können die unter einem unfreien Regime lebenden Völker keine bedeutende Literatur erzeugen. Zu diesen Völkern zählt natürlich — trotz seiner monarchischen Regierungsform — nicht Deutschland, da dessen Geschichte ja nach P.' Ansicht die Verwirklichung der Idee des freien Geistes darstellt. Vielmehr gehören in diese Reihe vor allem Oesterreich und Rußland. In Oesterreich bleibt die moderne Literatur hinter der deutschen Kultur deswegen zurück, und die wenigen Ausnahmen (Grillparzer, Grün, Lenau), deren Erscheinen hinlänglich zu erklären ist „aus den Gesetzen des Drucks und Gegendrucks", sind deswegen in Oesterreich „nur Fremde", weil diese Stellung „notwendig" hervorgeht aus der Rolle, die „seit Jahrhunderten" von diesem Staat „in dem Drama der geschichtlichen Entwicklung ist übernommen worden". So ist in Wien die Poesie entweder ein „aristokratisches Vergnügen" oder „jener Vorstadtspektakel" der Wiener Volkskomödie, eine Angelegenheit, „von der man nur zweifeln kann, ob sie überhaupt eine Stelle in der Literatur verdient" [114]). Ebenso kann auch die russische Literatur in ihrer Gesamtheit — von Ausnahmen (Puschkin) muß abgesehen werden — kein Gegenstand unserer Teilnahme und Liebe werden, weil ihr „die erste Voraussetzung der freien Volksentwicklung" fehlt [115]). Auch Italiener, Niederländer, Dänen und Schweden sind Völker, die wegen ihres Mangels an einer „selbstän-

[111]) Kleinmayr a. a. O. S: 163 f.
[112]) Theat.-Vorl., S: 10, 11, 12, 295.
[113]) Auch Mundt schreibt in seiner „Allgemeinen Literaturgeschichte" von 1846 dem Volksgeist in seiner innersten Natur den Charakter der „Opposition" zu (vgl. Kleinmayr a. a. O. S: 159).
[114]) Hall. Jb. 1840, S: 2165, 2167. Gött. Db., S: 159 f. vgl. N. Schr. I, 116.
[115]) Hall. Jb. 1840, S: 1430 f. u. ö. im D. M.

digen" politischen Entwicklung keine dramatische Literatur von Bedeutung haben [116]). Selbst die Völker, die, im Gegensatz zu den obigen, für P. Ideale demokratisch-republikanischen Volkslebens darstellen, vor allem also die alten Griechen und die Engländer, erzeugen – hier übernimmt P. eine schon von Herder [117]) vertretene Ansicht — eine bedeutende Literatur nur in den Augenblicken ihrer politischen Größe: erst die Salaminische Schlacht schafft den Boden für die Kunst eines Aeschylos, Sophokles, Euripides (wie auch erst der Höhepunkt der spanischen Monarchie den für die Kunst eines Calderon bereitet); obschon in dem schlechtesten englischen Roman mehr „wirkliches Leben" ist als in allen deutschen, die Goetheschen nicht ausgenommen, eben „weil der Engländer sich von früh auf von der großartigsten praktischen Tätigkeit umgeben sieht", so hat doch nur das Elisabethanische Zeitalter einen Shakespeare hervorzubringen vermocht [118]).

4. Das Kriterium der Zeitgemäßheit.

Neben der Vorstellung eines gesetzmäßigen Zusammenhangs zwischen Literatur und „Leben" findet sich der Normgedanke, der die Uebereinstimmung zwischen Kunst und Leben zum Gegenstand einer Forderung macht: der Dichter soll aussprechen, „was die Zeit im innersten Grunde erfüllt und bewegt" [119]). Es ist klar, daß dieser Gesichtspunkt mehr oder weniger auf eine spezifisch weltanschauliche Literaturkritik hinausführt [120]). Ganz besonders vom Dichter der Gegenwart verlangt P., eben auf Grund seiner weltanschaulichen Ueberzeugungen, daß er sich der Welt der Tatsachen, d. i. der Geschichte zuwende. Geschichte heißt aber für P., den Politiker und politischen Lyriker, in erster Linie Zeitgeschichte; historisch-nationale und zeitgeschichtliche Stoffe fordert er stets in einem Atem. Wir haben hier eine für alle Jahrbücherkritiker charakteristische Anschauung vor uns, die schließlich dahin führt, daß insbesondere zwischen historischem Roman und „Zeitroman" ebenso wie zwischen historischem und Zeitdrama überhaupt nicht mehr unterschieden wird [121]). In ihrer letzten Wurzel geht diese für die politische Interessiertheit dieser Dichter und Kritiker so bezeichnende Anschauung wohl noch auf A. W. Schlegel zurück, der vom Dichter,

---

[116]) Kl. Schr. II, S: 156.

[117]) In seiner Preisschrift von 1775 „Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern da er geblühet" (Suph. V, 595 ff., bes. 619 ff.). Vgl. S: 33 dieser Arbeit u. Rothacker a. a. O. S: 50 A. 4). Herder ist für P. der Begründer der bis zum Hegelianismus reichenden philosophisch-historischen Epoche: M. u. B. I, S: 105 f.

[118]) Kl. Schr. II, S: 156 f., 202 f.; Theat.-Vorl., S: 11. Vgl. N. Schr. II, 170, 201.

[119]) D. M. 1863 I, 471. S. auch A. 25) ds. Kap.!

[120]) Vgl. A. 86) dieses Kap.

[121]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 138; vgl. D. M. 1852 I, 855; 60 I, 29 f. Vgl. damit nochmals P.' Charakterisierung der Schillerschen Dramatik als „Spiegel der Welt", als „Abbild der Gegenwart und ihrer politischen Krisis" im Gött. Db.

der national und volksmäßig wirken wolle, fordert, seine Dichtung solle den „festen Boden der Wirklichkeit" unter sich haben und seine Stoffe müßten daher (soweit sie nicht der „Beglaubigung der Sitte oder der Sage" teilhaft seien) seinem eigenen Zeitalter, seinem eigenen Volk angehören [122]). Indessen geht P. ja schon dadurch über Schlegel hinaus, daß er nicht, wie dieser, unter dem „ganzen Leben der bestimmten Zeit und der bestimmten Nation" nur das private, sondern vor allem auch das öffentliche, ganz besonders das gesellschaftliche Leben versteht [123]). Hier hat sich P. jungdeutsche Forderungen zu eigen gemacht. Namentlich mit Wienbarg, der verlangt, „daß die jedesmalige Literatur einer Zeitperiode den jedesmaligen gesellschaftlichen Zustand derselben ausdrücke und abpräge" [124]), zeigen die Prutzschen Wendungen die größte Uebereinstimmung. Wienbargs berühmte Aufforderung der zeitgenössischen Dichter: „Greift in die Zeit, haltet euch an das Leben!" findet ihre nahezu wörtliche Parallele in P.' Behauptung, daß nur „in die Zeit und ihr innerstes Leben wahrhaft eingreifende Stoffe" die Entwicklung weiter brächten. Auch daß der Dichter bzw. sein Werk ein „Spiegel" des (zeitgenössischen) Lebens sein müsse, ist eine Wienbarg und P. gemeinsame Formulierung [125]). Während sich aber jener und die Jungdeutschen überhaupt eindeutig an die Forderung zeitgeschichtlicher Stoffe halten, bleibt es mehr oder weniger originelles Geistesgut der hegelianischen Kritiker der Hallischen und Deutschen Jahrbücher, das Zeitgeschichtliche und Historische vollständig miteinander verquickt zu haben [126]). —

Erst diese Formulierung als normatives Postulat macht den Gedanken einer Uebereinstimmung zwischen Politik und Kunst zu einem im engeren Sinne kritischen Gesichtspunkt. Handelt es sich hier doch um eine Forderung, die als solche ihre mögliche Nichterfüllung in der Wirklichkeit offen läßt. Während sich der pragmatische Gesichtspunkt in kritischer Hinsicht in der Ansicht erschöpft, daß sich zu den Kunstwerken, seien sie nun im Normsinne negativ oder positiv, entsprechende Parallelen (bzw. bedingende Ursachen) in der politisch-historischen Entwicklung auffinden lassen müssen, stellt der Gesichtspunkt der Zeitgemäßheit die Faktizität der „Entsprechung"

---

[122]) A. W. Schlegel: Kritische Schriften 1828, S: 52 f.

[123]) Vgl. Dt. Jb. 1842, S: 243.

[124]) Aesthetische Feldzüge 1834, S: 28. Vgl. V. Schweizer a. a. O. S: 67, 76, 17 f.

[125]) Vgl. z. B. D. M. 1855 I, 218; 59 I, 782 u. ö. Otto Kohlermann: Der Dramenbegriff des Jungen Deutschland, Diss. München 1920, S: 14.

[126]) Für den historisch-zeitgeschichtlichen Roman vgl. die Erklärung bei E. v. Eck a. a. O. S: 91, 93, 95. D. M. 1861 I, 63 f. findet sich bei P. ein Passus, der die Forderung eines der Gegenwart unmittelbar entnommenen Stoffes ablehnt. Während sonst die Vergangenheit sogar dem Dichter als Spiegel der Gegenwart dienen mußte, darf jetzt nur die Vergangenheit einen Stoff abgeben, weil nur sie den für den „poetischen Dämmer" unerläßlichen „Glauben" ermöglicht. „Kontrolle" historischer Kenntnis (genauer: eine durch den Stoff des Kunstwerks gegebener Anlaß dazu) sei vom Uebel. Als ob das Bedürfnis zu solcher Kontrolle nicht ebenso bei Stoffen sich einstellen kann, die der Vergangenheit angehören!

überhaupt in Frage, indem er der Kritik die Aufgabe stellt nachzuweisen, „ob" ein Werk dem entspricht, was nach den historischen Zusammenhängen — und nach dem Begriff der Kunst — hier überall zu leisten war[127]). Steht also nach dem pragmatischen Gesichtspunkt die Literatur immer im „genauesten" Zusammenhang mit der politischen Entwicklung, so läßt der der Zeitgemäßheit auch den gegenteiligen Fall zu — anders ausgedrückt: versucht jener die normative Negativität wie Positivität der Literatur aus der „Entsprechung" bzw. als solche zu erklären, so besteht nach diesem die normative Positivität im Entsprechen, die normative Negativität im Nichtensprechen. Bis zum gewissen Grade schließen sich also beide Gesichtspunkte gegenseitig aus und bilden einen Widerspruch, der sich auch in literaturkritischen Widersprüchen bemerkbar machen muß[128]). So wird z. B. — um einen bezeichnenden Fall vorwegzunehmen — der romantische Quietismus, der pragmatisch erklärt wird als dem politischen Katzenjammer der Zeit entsprechend, jetzt, besonders was die Dramen betrifft, gerade als im Widerspruch der Aufgabe der Zeit stehend betrachtet, nämlich als zum Extrem getriebener Goethescher Quietismus, der insofern die Verfehltheit der romantischen Dramen bedingt, als er, für Goethe selbst noch geschichtliche Aufgabe, jetzt, nach seiner Erfüllung durch diesen und nach seiner Ueberwindung durch das von Schiller inaugurierte politisch-historische Prinzip, ein Zurückbleiben hinter der Zeit bedeutet[129]).

Als Beispiel für die aus dem Gesichtspunkt der Zeitgemäßheit sich ergebenden positiven Beurteilungen sei P.' Bemerkung über Shakespeare erwähnt, daß dessen Größe ja nur in der vollkommenen Darstellung des Inhalts seiner Zeit bestehe[130]). Vollkommene Darstellung des Inhalts ihrer Zeit ist das Kennzeichen aller von P. geschätzten Dichter. Aber die „Vollkommenheit" ist dabei nicht einmal Bedingung. Der Gesichtspunkt der Zeitgemäßheit führt bei P. zu der Konsequenz: ein ästhetisch mangelhaftes Kunstwerk vermag durch historische Bedeutsamkeit seinen ästhetischen Mangel soweit auszugleichen, daß es unbedingt positiv zu bewerten ist[131]). Ulrich v. Huttens Lieder und Episteln müssen, „auf der Wage der Poesie gewogen", d. h. „in ästhetischer Beziehung" herzlich hölzern und un-

[127]) Dt. Jb. 1842, S: 241.

[128]) P. Versuch einer theoretischen Rechtfertigung der Vereinigung beider Gesichtspunkte, des pragmatischen und des zeitgemäßen, ist nicht sehr überzeugend: die Literaturgeschichte, meint er, geht zwar „im großen und ganzen" immer denselben Gang wie das Leben, „nur daß sie — von den seltenen (!?) klassischen Zeiten abgesehen, in denen beide zusammengehen — zuweilen etwas vorausstritt und wieder ein andermal etwas zurücktritt" (vgl. auch N. Schr. 217, 219).

[129]) Theat.-Vorl., S: 392 ff. N. Schr. I, 91, 92.

[130]) Kl. Schr. II, S: 150, vgl. N. Schr. II, 201.

[131]) Gött. Db., S: 13. Vgl. auch N. Schr. I, 244 u. zu einer ähnlichen toleranten Konsequenz des pragmatischen Gesichtspunktes ebd. II, 134 f.

erheblich, gleichwohl durch ihre „kulturhistorische Bedeutung" „unendlich ehrwürdig und wichtig erscheinen"[132]. Auch P.' im Gegensatz zur Ansicht der meisten zeitgenössischen Fachleute stehende Auffassung vom „Schwulst" der zweiten Schlesischen Dichterschule als einem „Fortschritt" in Richtung auf stärkere Sinnlichkeit ,unerachtet des „deskriptiven", rhetorisch-deklamatorischen, äußerlichen Charakters dieser Poesie gehört hierher: schon der unerhörte Beifall, den diese Dichtung gefunden, beweise die Angebrachtheit und Zeitgemäßheit des von ihr angeschlagenen Tones[133]. Dasselbe Urteil wird gefällt über die Meistersänger: obwohl in ihrer Dichtung das poetische Subjekt als solches zurücktritt, obwohl sie nach Form, „Inhalt" und „Gesinnung" typisch und konventionell ist, erscheint doch der „Anteil des Bürgerstandes an der Literatur" als eine „bedeutende Stufe in der Entwicklung der gesamten Nation". Ebenso haben die Einführung der Häuslichkeit, der Familie, des Handwerks und jenes gewöhnlichen bürgerlichen Umgangs in den geselligen Liedern des 18. Jahrhunderts, in den Liedern eines Voss, Claudius u. a., trotz ihrer Trivialität und Poesielosigkeit „ihren Wert und ihre Bedeutung"[134]. Ganz ähnlich wird an Hagedorns den Franzosen nachgebildeten Erzählungen und Fabeln hervorgehoben, daß ihre „anmutige, heitere Beweglichkeit, einfache, billige und verständliche Moral der Neigung jenes weiten Kreises der weltlich Gesinnten jener Zeit) angemessen" war[135]. Gotter findet in der von ihm nachgeahmten und lebendig gemachten Form der poésie fugitive „seinen richtigen Ausdruck", um so mehr, als er ihr einen Inhalt philosophisch-moralische Reflexion und eine gewisse gemütliche Salbung gab, der durch diese Form „den Deutschen seiner Zeit nur um so angenehmer wurde"[136]. Aehnlich trifft Wieland mit den komischen Erzählungen, der Musarion und dem Agathon „den Geschmack der Nation wie kein anderer", und der Grundgedanke seines „Merkur" war ebenfalls „richtig und zeitgemäß"[137]. Entsprechende Urteile äußert P. über Brockes (Opposition gegen das „Konventionelle", über das Kirchenlied der Pietisten und Herrenhuter (Ausbreitung einer den Klopstockschen Messias erst hervorbringenden religiös-poetischen Stimmung) sowie über Günther und Bürger, die zwar beide durch die Maßlosigkeit ihrer Subjektivität der ästhetischen Vollkommenheit ermangeln, die aber eben durch das Prinzip der Subjektivität ihren historischen Wert als Vorläufer der in Goethe verwirklichten schönen Subjektivität besitzen und die daher Gervinus fälschlicherweise unter dem Gesichtspunkt „ästhetischer Reinheit und Vollendung" beurteilt[138]. Endlich gehört hierher in manchem Betracht auch die „Rettung", die P. Gottsched angedeihen läßt: nicht nur ist dessen Anmaßung nach unten ebenso „zeitgemäß und vor-

[132]) N. Schr. II, 9.
[133]) Gött. Db., S: 52, 54 ff. v. Raumers hist. Taschenb. 3. F. Bd: 1, S: 660.
[134]) Göt. D., S: 19, vgl. N. Schr. I, 191.
[135]) Gött. Db., S: 104 vgl. 260 (über Gleims Romanzen).
[136]) Gött. Db., S: 195.
[137]) N. Schr. I, 50, 59.
[138]) Gött. Db., S: 19; 52, 69; 99; 52, 283 f.; 65, 253 f., 264 ff., 283 f.

teilhaft für die fernere Entwicklung unserer Literatur" wie seine Fügsamkeit nach oben, sondern er erwirbt sich darüber hinaus noch durch die erstmalige Prägung des Begriffs einer deutschen Literatur im Sinne „eines allgemeinen, einheitlichen Organismus" ein „Verdienst" von besonderer „nationaler Bedeutung", indem er damit vor allem „den Boden bereitet" für die Literaturkritik der Lessing, Nicolai, Herder [139]). — Umgekehrt hat sich die Zeit dem früh verstorbenen Fleming ebenso ungünstig erwiesen, wie sie ungerecht gewesen ist gegen Weckherlin: beide Männer sind, obwohl „echtere Dichternaturen" als Opitz, die als solche dieses Mannes Gestirn hätten überglänzen können, zur Bedeutungslosigkeit deshalb verdammt, weil ihre Zeit auf den ausschließlichen Gewinn des Formalen „angewiesen" war, für welches eben Opitz „Unermeßliches" geleistet hat. Ebenso können selbst so hochwertige Stoffe wie die patriotischen (in den vorkleistschen Hermann-Bearbeitungen) durch ihre Unzeitgemäßheit die betreffenden Werke zur Bedeutungslosigkeit verurteilen [140]).

Bezeichnend und höchst interessant ist es, daß P. in seiner literarischen Kritik diese Unterordnung des ästhetisch-normativen Gesichtspunktes unter den zeitgeschichtlichen bei zunehmender Spannung der demokratischen Geister mit dem Näherkommen des Jahres 1848 immer bewußter und systematischer proklamiert, während er in den fünfziger Jahren wieder mehr nach ästhetischen Normen (Plastik) kritisiert. So heißt es z. B. in einem Aufsatz der 1847 erschienen „Kleinen Schriften zur Politik und Literatur": „In der geschichtlichen Betrachtung der Literatur (und sie ist die einzig berechtigte) ist das spezifische Maß des Talentes, die besondere Gabe des poetischen Vermögens nur ein untergeordnetes Moment [141]); die Hauptsache bleibt immer, wieweit ein Mann und ein Werk sich zum Organ seiner Zeit zu machen verstanden hat und wieviel oder -wenig der Geist seines Jahrhunderts sich in ihnen offenbart" [142]). Ausdrücklich heißt es in diesem Sinne von Iffland und Kotzebue, sie seien trotz ihrer ästhetischen Mängel als über den gloriosesten Namen der Romantiker stehend zu betrachten! Noch schärfer betont P. dieses Kriterium der Zeitgemäßheit in seinen beiden 1847 erschienenen Vorlesungszyklen, in denen er sich zu der Methode einer historischen Kritik bekennt, die nicht an die Vorschriften der Aesthetik, sondern an die Geschichte selbst appelliere, nicht die Gesetze der Kunst, sondern die Freiheit zum Maßstab nehmen wolle [143]). Der in diesen Vorlesungen den Romantikern zugeschriebene verschrobene, künstliche, willkürliche Inhalt, den P. bei romantischen Dichtern mit großen formalen Vorzügen wie Novalis, Hölderlin, Tieck [144]) gern auf das Schuldkonto der Zeit bucht, wird anderseits, besonders in den Fällen mangelnder

---

[139]) N. Schr. II, 15—24.
[140]) Gött. Db., S: 105 f.; vgl. N. Schr. I, 190.
[141]) Doch bemerkt er an anderer Stelle mit Bezug auf Novalis, die Energie des Talents verdiene unter allen Umständen, auch bei verkehrtem Prinzip und Inhalt also, Bewunderung: Lit.-Vorl., S: 121.
[142]) ebd. S: 159.
[143]) Lit.-Vorl., S: 23, 28 u. ö. Theat.-Vorl., S. 11.
[144]) Lit.-Vorl., S: 121 f., 139.

formaler Vorzüge (Schlegel-Brüder)[145], gerade als ein unzeitgemäßer, unhistorischer, unpolitischer aufgefaßt. Jene Willkür besteht in der Unzeitgemäßheit. Die Hauptseiten der Romantik (Ironie, Katholizismus, Mittelalter, Wunder- und Märchenglaube) bedeuten eine Entfernung vom politischen Leben der Zeit (während sie dem pragmatischen Gesichtspunkt gemäß gerade aus der Uebereinstimmung mit dem stagnierenden Leben der Zeit „erklärt" werden). Gelobt dagegen wird aus Gründen der Zeitgemäßheit der Klassiker Schiller: auch an diesem Dichter interessiere den Literarhistoriker allein der Anteil an der „Wiederherstellung unseres Volkes" durch die historisch-sittliche Wirkung seiner Werke, während deren ästhetischer Wert nur „etwas Nebensächliches" sei[146]. Den Gipfel aber bildet auch hier wieder die Anerkennung unbegabter, doch zeitgemäßer Dichter. Wie Iffland und Kotzebue ist auch Seume, „auf die Wagschale der Aesthetik gelegt, vielleicht ein sehr geringer, vielleicht gar kein Dichter"; legt man aber den allein berechtigten Maßstab der Freiheit zugrunde, so gebührt diesem Dichter im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts noch vor Kleist der Ehrenplatz, weil er — P. läßt hier ästhetische Bedenken völlig außer acht — niemals aufhörte, seine Vaterlandsliebe mit fester Stimme zu verkünden und sein Talent zur Ermutigung seines Volkes anzuwenden[147]. Auch Raupach hat — unerachtet seiner zweifelhaften „poetischen Eigenschaften" — doch dadurch Bedeutung, daß er unserer dramatischen Literatur „für längere Zeit den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat"[148]. So kommt es zur Anerkennung kleiner und kleinster Größen wie der Redwitz und Scherenberg[149], während die ganze Romantik als unzeitgemäße Dichtung verworfen wird! Auch die oben wieder gegebenen Begriffe, mit denen P. die späteren Romantiker bis Heine charakterisiert, enthalten alle das eine Vernichtungsurteil: Mangel an zeitgeschichtlichem, an politisch-historischem „Inhalt"[150]. Auf Grund der historischen Entwicklung der Kunst kann verlangt werden, daß nach Schiller einzig und allein die Freiheit, das politische Leben, den Inhalt wahrer Kunst bildet; da die Romantik aber nichts für die Freiheit geleistet hat, indem in ihr das Subjekt, eigensüchtig sich verlierend in die Irrgänge tatloser Selbstbetrachtung, nicht das (zu seiner Verwirklichung als Freiheit strebende) Absolute in sich aufgenommen hat, bedeutet diese ganze Richtung einen Rückfall. Als ganz besonders unzeitgemäß gelten Talente wie Eichendorff und Chamisso: „letzte Ritter der Romantik, die mit geschlossenen Augen zu ignorieren suchen, was sie nicht mehr hindern können"[151].

Und so ist für P. überhaupt das, was bei den Romantikern selbst wenigstens gleichsam noch relativ zeitgemäß ist, in nachromantischer Zeit absolut unzeitgemäß. Während man den Jungdeutschen das

---

145) ebd. S: 138.
146) ebd. S: 185.
147) ebd. S: 179 f.. N. Schr. II, 229, 231.
148) N. Schr. II, 230 ff., 239, 247, 255 f.
149) N. Schr. I, 251 f., 264.
150) Vgl. aber N. Schr. II, 36 f.
151) Lit.-Vorl., S: 300.

Ueberwiegen von Kritik und Reflexion in ihrer Literatur deswegen nicht zum Vorwurf machen darf, weil es nur ihrer Zeit entspricht, die durch die Negation der Kritik zur positiven Tat gelangen will[152]), ist z. B. die Wiederkehr des Heineschen Weltschmerzes in der Form des „Literaturschmerzes" — Dingelstedt u. a. werden gemeint sein — ein Rückfall schlimmster Art. — Immer ist dabei die Ablehnung nachschillerscher Literatur aus Gründen der Unzeitgemäßheit zugleich eine im engeren Sinne weltanschauliche Kritik, da P. natürlich seine eigene freiheitliche Weltanschauung für die dem Inhalt der Zeit allein gemäße hält. Die Dichter der schwäbischen Schule, vor allem Uhland, werden gelobt, wiel sie jene Bedingung des Charakters und der Gesinnung — P. polemisiert hier deutlich gegen die Auffassung in Heines „Atta Troll" - erfüllen (wobei „Gesinnung" wieder nur im Gegensatz zum eitel-willkürlichen Selbstgenuß des Subjekts dessen Erfüllung mit dem historisch-politischen Inhalt der Zeit, d. i. die „Teilnahme am Staat", bedeutet): Gesinnung haben die Schwaben aufzuweisen, sofern sie im Gegensatz zu Heine sich das Verdienst erworben haben, „die Angelegenheiten des Vaterlandes zur Sprache gebracht zu haben . . ., die Muse, und ob es auch nur die romantische war, noch einmal zu jenem Dienst der Freiheit berufen zu haben, für welchen Schiller sie geworben hatte"[153]). Aus dem gleichen Grunde wird die politische Lyrik der vierziger Jahre gegenüber der jungdeutschen Tendenzschriftstellerei gelobt, die nicht vom Leben hervorgebracht worden sei, sondern das Leben aus der Literatur hervorbringen wolle[154]). In dieselbe weltanschauliche Richtung geht P.' Kritik aber auch mit ihrer Mahnung an den Freiligrath des Roland-Albums, er dürfe über die Ruinen der Vergangenheit nicht die lebendigen Interessen der Gegenwart vergessen[155]); oder die kurze Bemerkung, mit der P. über Lenaus antihegelschen „Savonarola" den Stab bricht (die Unfreiheit habe keinen Dichter[156])); oder endlich das Urteil über Spielhagens „Problematische Naturen", denen „historische und somit auch poetische" Berechtigung abgesprochen werden müsse, da problematisch-weltschmerzlerische Naturen von der Geschichte überholt und nur gesunde, tatkräftige Charaktere für die Gegenwart zulässig seien[157]). Die Tendenz, aus der eigenen Weltanschauung heraus zu kritisieren, macht bei P. schließlich auch vor der vorschillerschen Literatur nicht halt. Der „wertvolle Inhalt" der Muse Albrecht v. Hallers z. B. ist ihr „republikanisches Bewußtsein". Einen lebendigen Inhalt und wahrhaftes Pathos hat ebenso die Poesie Ramlers an einer „Art republikanischer Herbigkeit". Umgekehrt zeigt sich in der „konventionellen Gesinnung" der Dichtung des 17. Jahrhunderts wie in der „unpatriotischen Tranquillität" der Voßschen Idyllen und der Richtung Wielands jene „unpolitische, unrepublikanische und überhaupt unmännliche Zurückgezogenheit

[152]) ebd. S: 288 f.
[153]) ebd. S: 235.
[154]) ebd. S: 322. Vgl. S: 21 dieser Arbeit.
[155]) Hall. Jb. 1841, S: 216
[156]) Kl. Schr. I, S: 343 f.
[157]) D. M. 1861 II, 510 f.

von der Bewegung des Lebens und der Geschichte", die P. sonst hauptsächlich dem romantischen Subjektivismus vorwirft [158].

B. Prutz' Aesthetik und ästhetische Literaturkritik.

II. Idealrealistischer Begriff des Schönen und der Kunst.

Der Frage der Bedeutung und Notwendigkeit einer normativen Aesthetik steht P., im Gegensatz zu den Jungdeutschen [1], prinzipiell durchaus nicht ablehnend gegenüber [2]. Er betont sogar geflissentlich die Notwendigkeit und Möglichkeit einer „Theorie der Kunst" [3] und liebt es, den pädagogischen Wert der Aesthetik für den Dichter hervorzukehren: ohne „Philosophie" und „Selbstbewußtsein" vermag der Poet ebensowenig wie der Mensch überhaupt zu schaffen, nur die Taten von Bestien sind zufällige Taten des Instinkts [4]. Schiller und Goethe sind mit ihrer Vereinigung von Theorie und Praxis für alle späteren Zeiten bahnbrechend gewesen [5]. Selbstverständlich ist die dichterische Begabung Voraussetzung, ausschließliche Kritikernaturen, wie Bodmer, verirren sich nur, wenn sie zur Produktion übergehen [6]. Für P. ist auch die Aesthetik, die „Begriffe über Wesen und Aufgabe der Kunst im allgemeinen" geben soll, gleichbedeutend mit Spekulation, d. i. letzten Endes wieder mit Geschichtsphilosophie, ja geradezu mit Literaturgeschichte [7]. Nur solche Aesthetiker erkennt er daher als streng und konsequent an, deren Systeme eine historische Betrachtungsweise anwenden oder die sich wenigstens irgendwie mit seinem Hegelianismus in Einklang bringen lassen: so finden Lessing, Herder, Schiller, Hegel und Vischer seinen Beifall [8]. Bezeichnend für das von ihm vertretene Prinzip einer Gehaltsästhetik mit historischen Aspekten, die nicht sowohl Besinnung auf allgemeine formale Kunstgesetze als vielmehr Aufklärung über den geschichtlich

---

[158]) Gött. Db., S: 50, 101, 102, 142, 347 A. 3), 397. Vgl. noch Hall. Jb. 1839, S: 134; Theat.-Vorl., S: 399; N. Schr. I, 174; D. M. 1859 II, 717.

[1]) Kleinmayr a. a. O. S: 311 18 vgl. 100.

[2]) Vgl. indirekte Hinweise: Hall. Jb. 1839, S: 2106; 1840, S: 990; Kl. Schr. II, S: 159 f.; Theat.-Vorl., S: 375; D. M. 1859 I, S: 775 (vgl. O. Kohlermann a. a. O. S: 37, 83 u. S: 38 dieser Arbeit!).

[3]) Vgl. P. Aufsatz „Zum Andenken Schillers' Rhein. Ztg. 1842, Nr: 93.

[4]) Diese Auffassung ist nachweisbar der Hegelschen „Phänomenologie" entnommen (vgl. auch Kleinmayr a. a. O. S: 18).

[5]) Gött. Db., S: 67 A. 2), vgl. S: 146, 296; Rhein. Ztg. 1842, Nr: 93.

[6]) Gött. Db., S: 133, vgl. D. dt. Lit. d. Ggw. II, 183; D. M. 1852 II, S: 860, 862; H. Bd: XII, S: 380.

[7]) D. M. 1857 I, 597 f.; 59 II, 400; Hall. Jb. 1839, S: 1685 N. Schr. I, 348 ff. Gelegentlich äußert P. sogar, unsere Klassiker hätten ihre ästhetische Vollkommenheit nur durch ihre literarhistorischen Studien erreicht! P. geht mit dieser Auffassung, wie auch der Hegelianer Hettner, über Hegel selbst bereits hinaus bzw. läßt damit eine von Hegel überwundene Problematik wieder aufleben (vgl. Rothacker a. a. O. S: 36 f., 145 f. u. H. Glockner: a. a. O. S: 350

[8]) Theat.-Vorl. S.: 274 ff., 375 vgl. 318; D. M. 1856 II, S. 765 ff. vgl. 423 f.; N. Schr. I, 118 u. M. u. B. I, 99 ff., 105 f.

bedingten „Inhalt" in Vergangenheit und Gegenwart geben soll, ist vor allem die Mahnung, die P. im Anschluß an Ausführungen über das Verhältnis von dichterischer Praxis und Theorie an die jungen Dichter richtet: „Nehmt immer einmal, statt euch ewig . . . nur in Waldeinsamkeit zu verlieren, die Bücher unserer Philosophen in die Hand; laßt euch, die ihr die Stimmen der Zeit, der beredte Mund eures Jahrhunderts werden wollt, nicht das unbekannt bleiben, was der bewegende Atem, die treibende Kraft des Jahrhunderts ist . . . Wer nur Poet ist und nichts weiter, das bloße Talent, die bloße abstrakte, glückliche Begabung, der ist eben nichts, der Inhalt (!) allein verleiht ihm erst seinen Wert und seine Macht" [9]).

Auch noch in dem idealrealistischen Schönheitsbegriff, den P.' eigene Aesthetik vertritt, spiegelt sich seine gesamte Weltanschauung ab, und entsprechend ist auch seine eigentlich ästhetische Kritik vielfach wie ein unmittelbarer Ausdruck dieser Weltanschauung. Der weltanschauliche Charakter ästhetischer Kategorien ist ja überhaupt ein Kennzeichen der im Zeitalter des deutschen Idealismus hervorgebrachten Ideenwelt. Und fast ausschließlich aus dieser Ideenwelt schöpft auch P. hier noch, wie denn auch vielen seiner Zeitgenossen — man denke an die auf Shaftesbury und Goethe zurückgreifenden „Aesthetischen Feldzüge" L. Wienbargs oder an die gesamte hegelianische Aesthetik — dieser weltanschauliche Zug als das Hauptmerkmal einer „Aesthetik von oben" eigen ist.

Von Hegel und Schelling speziell, über deren Aesthetik P. bei dem Hegelianer Hotho Vorlesungen gehört hat [10]), übernimmt er die einzelnen Formulierungen des Schönheitsbegriffes. Spezifisch hegelische Wendungen bei P. sind: „harmonische Gestaltung der Idee überhaupt", „das Innere zugleich als das Aeußere, das Aeußere als das Innere", „vollkommenste Harmonie der Idee und der Erscheinung" [11]). Die Mehrzahl der Fassungen scheint indessen von Schelling übernommen worden zu sein. Hierher gehören Begriffe wie: „sinnlich-geistig", „Verkörperung des Absoluten im Sinnlich-Schönen", vor allem aber die religionsphilosophisch gefärbten Formulierungen wie: „ebenso sehr irdisch wie überirdisch" [12]), „absolute Manifestation des Göttlichen", „das Irdische vom Göttlichen verklärt", „das Göttliche, das durch das Irdische hindurchscheint" [13]). Der weltanschauliche Charakter aber zeigt sich ganz besonders in dem ebenfalls von Schelling übernommenen Begriff der „Ineinsbildung des Göttlichen mit dem Menschlichen" [14]), dessen verschiedene Fassungen bei Schelling selbst Weltanschauungsbegriffe, nicht in erster Linie ästhetische Begriffe abgeben, indem Schelling in seiner Weltanschauungslehre und Aesthetik diesen Begriff der Ineinsbildung an-

[9]) Rhein. Ztg. 1842, Nr.: 93. Kl. Schr. II, 126 ff. (s. auch S: 15 f. ds. Arb.); N. Schr. I, 331; Kleinmayr a. a. O. S: 255.
[10]) G. Büttners Diss., S: 16.
[11]) D. M. 1856 II, 764; Kl. Schr. II, 162.
[12]) Hall. Jb. 1840, S: 851. D. M. 1851 I, S: 551.
[13]) D. M. 1856 II, 765. Für Schelling vgl. dazu Kleinmayr a. a. O. S: 285 A. 1).
[14]) Theat.-Vorl., S: 3, vgl. N. Schr. I, 285.

wendet im Sinne einer Koinzidenz von (metaphysisch) Transzendentem mit einem (sinnlich erfahrbaren) Materiellen [15]).

Daß sich P. nicht eng an einen einzigen Denker hält, ist nicht weiter überraschend, wo doch auch Hegel selbst mit seiner idealrealistischen Konzeption des Schönheitsbegriffes, derzufolge ihm das Schöne das „sinnliche Scheinen der Idee" ist, auf einer breiten ästhetischen Tradition fußt [16]). Wir brauchen uns daher nicht zu wundern, daß auch P. da, wo er sich über das Wesen der Kunst ausspricht, nicht nur Hegel und Schelling pro miscue gebraucht, sondern, als Linkshegelianer und Feind (spät)romantischer Weltanschauung, zu einer Zeit, wo der Versuch einer realistischer Kunstübung und -auffassung das Wort redenden Aesthetik noch nicht gewagt wurde und werden konnte [17]), ebenfalls auf die Klassiker, speziell auf Schiller, zurückgreift. So bezeichnet er die „schöne, in sich selbst ruhende Heiterkeit" als wahre Begleiterin der Kunst und als ihren Lieblingen auf der Stirne schwebendes göttliches Siegel [18]). Wenn er an anderer Stelle die Kunst, insofern sie ebensosehr Leib als Geist, ebensosehr Erde als Himmel sei, ein „drittes Neues" nennt [19]), so erinnert das an Schillers Bezeichnung der Kunst als „dritten Charakter". Seine eigene Bestimmung des Schönen als die „Vermählung des Leibes mit dem Geiste" interpretiert P. selbst dahin, daß unter der geistigen Seite die „Forderungen des Gesetzes und der Sittlichkeit" verstanden werden müssen. Und fast wörtlich lehnt er sich an Schiller an mit seiner Bestimmung der Schönheit als Harmonie zwischen Idee und Sinnlichkeit [20]).

Die allgemeine Bestimmung der Schönheit ist bezeichnender Weise bei P. stets zugleich eine Bestimmung des Wesens der Kunst. Auch Hegel selbst weiß, obwohl er natürlich zur architektonisch lückenlosen Aufrichtung seines dialektischen Systems für das Schöne einerseits und für die Kunst andererseits je ein besonderes Kapitel benötigt, für die Kunst zuletzt keine andere Definition als: Darstellung des Schönen in einem bestimmten Kunstwerk. Das Verhältnis von Schönheit und Kunst erscheint hier überall noch keineswegs als problematisch: das eine bildet den Inhalt des anderen, sodaß beider Wesen in gleicher Weise bestimmt werden kann. Wie Hegel läßt auch P. den Mangel einer sachlichen Unterscheidung beider erkennen, wenn auch er von der Kunst als der „Darstellung", „Erscheinung" oder „Verkörperung" des Schönen bzw. der Schönheit spricht [21]). Daß eine sachliche Unterscheidung gar nicht in

[15]) Kleinmayr a. a. O. S: 86, 87. Außer für Schelling hat K. diese Beobachtung noch f. Mundt u. Marggraff angestellt (a. a. O. S.: 291).

[16]) Vgl. H. Kuhn a. a. O. sowie A. Lewkowitz: Hegels Aesthetik im Verhältnis zu Schiller, Lp. 1910).

[17]) Vgl. auch Kleinmayr a. a. O. S: 71.

[18]) D. M. 1854 II, 226. Vgl. noch Gedichte 3. Aufl. 1857, S: 326, 328. Hall. Jb. 1840, S: 842 f.; D. M. 1858 II, 909; 60 II, 514 f.; 62 I, 126 f.; 64 I, 68.

[19]) Gött. Db., S: 23.

[20]) ebd. S: 382; Kleinmayr a. a. O. S: 277; H. Bd: XII, S: 32, 114. Vielleicht liegt auch Wienbargscher Einfluß vor (vgl. „Aesthetische Feldzüge", S: 174 u. Kleinmayr a. a. O. S: 141).

[21]) Gött. Db., S: 125; Hall. Jb. 1840, S: 835; N. Schr. I, 285.

seiner Absicht liegt, verrät uns überdies schon ein Sprachgebrauch, der mit der Wendung „das Schöne, die Kunst" beide Begriffe wie Synonyma behandelt. Wenn jene für dieses Kapitel wichtigste Stelle aus den fünfziger Jahren [22]), an der P. seinen idealrealistischen Standpunkt am deutlichsten als solchen hervorhebt, nur von Kunst, nicht auch von Schönheit spricht, so ist dies wohl als eine unbewußte Anpassung an den Sprachgebrauch der damaligen Literaraesthetiken zu werten. Diese Stelle enthält einerseits den idealrealistischen Grundgedanken der Aesthetik in der terminologisch vielleicht deutlichsten Fassung, anderseits dürfte sie auch eine gewisse Bedeutung haben als die Prutzsche Lösung eines Problems, das gerade in dieser Formulierung herausgewachsen ist aus der theoretischen Selbstbesinnung des (freilich gemäßigt) realistischen Kunststrebens jener Tage. Der betreffenden Stelle zufolge sind Idealismus und Realismus keine sich ausschließenden Gegensätze; der Streit zwischen diesen beiden „Schlagwörtern der handwerksmäßigen Tageskritik" ist vielmehr ein sehr müßiger, wird bald in Vergessenheit geraten und ebensowenig mehr verstanden werden wie der zwischen Gottsched und den Schweizern. Als „Elemente der Kunst", als „die beiden Seiten künstlerischer Auffassung" machen Idealismus und Realismus erst in ihrer „Vereinigung und Durchdringung" das „innerste Wesen" der Kunst aus, sodaß das Ideal „lebendig gegenwärtige Schönheit", „von Schönheit durchdrungenes und gesättigtes Leben" ist. Der „wahren" Kunst ist deshalb „der Idealismus ebenso unentbehrlich als der Realismus", weil alle Kunst nichts anderes ist „als die ideale Verklärung des Realen, die Aufnahme und Wiedergeburt der Wirklichkeit in dem ewig unvergänglichen Reiche des Schönen". Daher kann weder der „abstrakte" Idealismus noch der „brutale" Realismus für sich ein Kunstwerk schaffen: der eine kümmert sich um die Wirklichkeit der Dinge garnicht, der andere will nichts als „diese gemeine Wirklichkeit der Dinge". Welche von beiden Seiten überwiegt, das ist, bemerkt P., verschieden nach der Individualität des Künstlers und des Zeitalters [23]). Das vollendetste Kunstwerk wird allerdings immer nur „dasjenige" sein, „in welchem beide Seiten . . . sich am vollständigsten decken und am gleichmäßigsten zu ihrem Rechte kommen". Diesen klassischen Idealfall repräsentieren einzigartig z. B. die Goethe-Schillerschen Balladen [24]). P. spricht hiermit offenbar eine ihm so sehr in Fleisch und Blut übergegangene Ueberzeugung aus, daß er diese seine Lösung des Problems selbst als „das Ei des Columbus" bezeichnet, das eine schlechte Tageskritik deshalb nicht finden könne, weil sie ihr ganz spezielles Interesse daransetze, „diese an sich so einfache Frage . . . mit hochtönenden Orakelsprüchen zu verwirren". Das Ei des Columbus oder die Autorität – Hegels, dem sich P. auch an dieser charakteristischen Stelle wieder bis in Einzelheiten der gedanklichen Formulierung anschließt. Nicht nur ist selbstver-

[22]) D. M. 1857 II, 932 f.; 58 II, 879 f., 909. Vgl. D. dt. Lit. d. Ggw. I, 58 f.

[23]) Für eine ähnliche Wendung Solgers vgl. Kleinmayr a. a. O. S: 186 f., 216.

[24]) N. Schr. I, 118, 128, 205, 207; II, 45. Vgl. auch S: 17 ds. Arb.

ständlich die Bestimmung des Ideals bzw. des klassischen Kunstwerks als des von der Wirklichkeit nicht gebotenen „Falles des reinen Erscheinens der Idee", als des Falles, in dem die ideale und die reale Seite sich decken, Hegelsches Geistesgut, sondern sogar die Auffassung des Problems: Idealismus o d e r Realismus? als eines falsch gestellten hat vor P. schon Hegel in ganz ähnlicher Weise zum Ausdruck gebracht mit der Erklärung: „Recht der Natur und Recht des Schönen – in solchen zunächst unbestimmten Wörtern kann man ohne Aufhören gegeneinander reden" [25]).

Mit diesem letztlich metaphysisch-spekulativen Tiefen entspringenden Idealrealismus steht P. keineswegs allein: nicht nur die ausgesprochenen Hegelianer, auch die Jungdeutschen stehen, ebenfalls schon einen realistischen Klassizismus anstrebend, auf demselben Standpunkt [26]). Das weltanschaulich-spekulative Element darf dabei keinesfalls übersehen werden. Neumanns mehr psychologisierende Deutung des idealrealistischen Schönheitsbegriffes bei P. geht vor allem mit ihrer Gleichsetzung von „Idealismus" und „Reich der künstlerischen Phantasie" am Wesentlichen vorbei [27]). So schneiden z. B. von den neueren Dichtern bei Anlegung dieses idealrealistischen Maßstabes gut ab vor allem Theodor Storm mit dem harmonischen, tief poetischen Realismus seiner Lyrik [28]) und Gottfried Keller, bei dem sich „eine echt poetische Weltanschauung" verbindet „mit einer seltenen Plastik der Darstellung" [29]). Ebenso ist Julius Mosens „Herzog Bernhard" „in einem Stil geschrieben, der bei . . . aller poetischen Erhabenheit doch auch wieder ein unverkennbares realistisches Element in sich trägt, und somit in der Verschmelzung der beiden widerstrebenden Elemente dem wahren Stil der historischen Tragödie sich so weit nähert, wie das einem Dichter unserer in sich zerspaltenen . . . Zeit nur immer vergönnt sein kann" [30]).

Dabei soll und kann von uns allerdings nur die Einseitigkeit kritisiert werden, die in einem ausschließlichen Gültigkeitsanspruch der Neumannschen Interpretation liegen würde, nicht aber überhaupt die Berechtigung zur Heranziehung a u c h einer psychologisierenden Auslegung. Daß die genetische Quelle, aus der die Kraft strömt zur Verwirklichung einer Hinüberführung alles Realen in das „ewig unvergängliche Reich des Schönen" [31]), die Phantasie des Künstlers ist, stellt nur die gleichsam selbstverständliche psychologische Kehrseite des spekulativen Problems dar, die P. schon von Hegel, demzufolge ja das „Idealisieren" des Wirklichen ein „Aufnehmen in den Geist" ist, übernommen haben kann [32]). Unmittelbar neben und wie in eine Linie gerückt mit jener „poetischen Weltanschauung", als die P.

[25]) H. Bd. XII, S: 161, 212, 215 ff., 216, 218, 222, 227, 242 vgl. 107 f. u. Nicolai Hartmann: Hegel, 1929, S: 374.
[26]) Kleinmayr a. a. O. S: 73, 82.
[27]) Neumann: R. P. und seine Komödien. Diss. Marburg 1913, S: 35 ff.
[28]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 184.
[29]) D. M. 1856 II, 259.
[30]) ebd. 1855 II, 280.
[31]) Vgl. noch Hall. Jb. 1841, S: 224.
[32]) Vgl. H. Bd: XII, S: 24.

nach einer Seite hin das Wesen der Kellerschen Muse charakterisiert, steht der Ausdruck: „tiefe Kenntnis des Seelenlebens". Franz Kuglers Dramen, die nur nach der formalen Seite hin mustergültig sind, fehlt „ursprüngliche, selbstschaffende Begeisterung" [33]). Die Happel, Henrici, Postel und selbst die Drollinger und Triller den Corneille, Racine, Boileau, Quinault gleichzustellen, wäre eine unerhörte Ungerechtigkeit, weil die tragédie classique und die damalige französische Literatur überhaupt der deutschen Literatur der Gottschedzeit „sowohl an Reichtum und Tiefe der Gedanken wie an Schärfe und Zierlichkeit des Ausdrucks" ganz unermeßlich überlegen war [34]). Von den älteren deutschen Dichtern vereinigt dagegen „Erhabenheit der Gesinnung" mit „Meisterschaft der Form" Ulrich v. Hutten in seinen späteren schriftstellerischen Werken, wie andererseits Wieland „Witz" mit lieblichster Form zu verbinden weiß, weshalb P. dessen traditionelle absolute Geringschätzung nicht teilen möchte [35]). Andere hierhergehörende, die Neumannsche Auffassung in etwas rechtfertigende Stellen sprechen sich über das Wesen der höchsten Gattungen, des historischen Dramas und des historischen Romans, aus: wie dem Dramatiker die Geschichte nur den „Einschlag" darbieten soll, „in den er seine Figuren selbständig hineinwebt" [36]), so gilt auch für den Romancier, daß es Aufgabe des Dichters ist, die „Welt der Wirklichkeit" mit den „Geschöpfen seiner Phantasie" zu bevölkern, daß sein Werk nicht bloß maskierte Geschichtsschreibung sein darf, vielmehr die Wirklichkeit, der geschichtliche Stoff sich mit Erfindung und Phantasie durchdringen müssen zur Hervorbringung eines „neuen dritten Geschlechts" [37]). Tatsächlich formuliert denn P. diese übrigens typisch jungdeutsche idealrealistische Norm [38]) auch einmal als „Gesetz der poetischen Perspektive", das keine ungehörige Vermischung, keine Durcheinandermengung des poetischen und des historischen Elementes gestatte, vielmehr die Geschichte nur als „Hintergrund" für die poetischen Figuren gelten lasse und ein Ueberwuchern der Zeitbetrachtungen über die Fabel nicht zulasse [39]). Obwohl P. einmal es einen „Uebelstand, der der ganzen Gattung anhaftet", nennt, daß das Terrain des historischen Romans mehr memoirenhafte Schilderung als eigentliche romanhafte Entwicklung sei, beweist doch schon die Tatsache der literaturkritischen Anwendung jener Norm, daß er dennoch eine Ueberwindung dieses angeblich der Gattung wesentlichen Uebelstandes irgendwie für möglich gehalten hat. Er spricht von Produktionen, die sich mit den Worten charakterisieren ließen: Hier die Historie, hier die Romantik – hier die geschichtlichen Digressionen, hier (trivial)romantische Effekte [40]). In diesem Sinne ist W. Alexis' „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" als Roman zu ge-

[33]) D. M. 1852 I, vgl. Theat.-Vorl., S: 79.
[34]) N. Schr. II, 21, 22.
[35]) N. Schr. II, 74, 177.
[36]) D. M. 1855 I, 732.
[37]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 141. D. M. 1858 I, 772; 61 II, 35, 151, 561, 728, 906, 913; 62 II, 511, vgl. 1855 II, 927; 56 I, 176; 56 II, 200.
[38]) Vgl. Kleinmayr a. a. O. S: 73 f., 135.
[39]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, S: 139; D. M. 1853 II, 645 f.
[40]) D. M. 1856 I, 175.

schichtlich, als Geschichtswerk zu romantisch, ebenso wie sein „Isegrimm" jener Forderung einer Durchdringung von Wirklichkeit und Phantasie nicht genügt [41]). Desgleichen wird H. Königs „König Jérômes Karneval" getadelt, die Geschichte in ihrer memoirenhaften Ausführlichkeit spiele zu unmittelbar in den Roman hinein [42]). Dagegen wird L. Schückings „Die Marketenderin von Cöln" als eine sehr glückliche Verschmelzung von Realismus und Phantasie bezeichnet [43]). —

Von diesem Schwanken zwischen metaphysischer und mehr psychologisierender Blickrichtung abgesehen, läßt sich nun allerdings feststellen, daß P.' ästhetischer Idealrealismus selbst im Falle eindeutig metaphysischer Blickrichtung nicht immer wirklich hegelecht ist. Daß die allgemeine Idee als das „Innere" den „Inhalt" der Kunst, also ihr Material- oder Gehaltsprinzip, die besondere konkrete Wirklichkeit aber, als das der Idee zur „äußeren" Verkörperung Verhelfende, das Formalprinzip abgibt, diese Hegelsche Auffassung teilt P. im allgemeinen zwar durchaus [44]), er verfällt aber doch gelegentlich einem dialektischen Trieb zur entgegengesetzten Auffassung, derzufolge dann das Allgemeine gerade zum Aeußeren, das Besondere zum Innern wird. Und zwar ist hier dann das Allgemeine die äußere geschichtliche Wirklichkeit, das Besondere sind die inneren Empfindungen des Individuums. Es ist eine in den „Kleinen Schriften zur Politik und Literatur" von 1847 enthaltene theoretische Erörterung, in der diese Verschiebung des Grundstandpunktes besonders deutlich wird [45]). Als hierzu besonders passendes Beispiel aus der Literaturkritik sei eine Stelle aus P.' Urteil über Adolf Strodtmanns „Rohana" zitiert: „Seine (Strodtmanns) Begeisterung für das Allgemeine", heißt es da, „tritt uns als ein persönlich Empfundenes, individuell Ausgeprägtes entgegen, während andererseits auch seine persönlichen

[41]) Stellen hierfür s. A. 37) ds. Kap.!
[42]) D. M. 1855 II, 109 f.
[43]) ebd. 1864 II, 291.
[44]) Hall. Jb. 1839, S: 1340 („Denn dies ist die Aufgabe und das Wesen aller Kunst, daß sie, wie sie das Individuelle ins Allgemeine, in die Idee erhebt, so auch das Allgemeine im schönen Einzelnen individualisiert: ideelose Form, formlose Idee sind beide gleich unpoetisch"), vgl. Hall. Jb. 1840, S: 835.
[45]) Ebd. I, 283 ff., besonders folgender Satz: „Wie die Poesie (oder die Kunst schlechthin) einerseits das Organ ist, durch welches das Innere des Poeten, die Welt der gemütlichen Zustände, die Besonderheit individueller Leiden und Freuden in der Allgemeingültigkeit der Schönheit sich als ein Aeußeres und Allgemeines offenbart, so ist es andererseits gleichfalls die Aufgabe der Poesie, die Zustände und Begebenheiten der äußeren Welt, der Welt der Erscheinungen, vor allem die Tatsachen der Geschichte von dieser ihrer starren Aeußerlichkeit zu erlösen, gleichsam ihren lebendigen Herzschlag aufzuspüren, ihren leisen Anfängen in den Herzen der Menschen nachzugehen, das Allgemeine als ein Besonderes, das Aeußerliche als ein Innerliches darzustellen". In diesem Satz ist das Allgemeine, sonst als Idee das Innere, zum Aeußeren, das Besondere, sonst als Sinnlich-Wirkliches das Aeußere, zum Inneren geworden, während die Einteilung Form-Inhalt von der festen Zuordnung zu diesen vier Kategorien befreit ist und gleichsam fluktuiert, sodaß das Allgemeine wie auch das Besondere sowohl als Material- als auch als Formalprinzip dienen.

Erlebnisse und Leidenschaften immer an ein Allgemeines anzuknüpfen suchen“ [46]). —

In der Literaturkritik pflegt P. seinen idealrealistischen Schönheits- und Kunstbegriff sehr häufig dialektisch auszuwerten. Schönheit ist dann vielfach eine Bezeichnung für das dem beurteilten Werk jeweils ermangelnde Element, sei dies nun die reale oder die ideale Seite. Hiermit erklären sich auch vom idealrealistischen Standpunkte eigentlich ganz inkonsequente Ausdrücke wie „Sinnlich-Schönes“, „schönes Einzelne“ [47]), denen Wendungen gegenüber stehen, die gerade das Ideelle und Allgemeine als Schönheit bezeichnen, wie z. B.: des Künstlers göttliche Mitgift ist, das Leibliche, Irdische, Sinnliche hinüberzuretten in das ewig heitere Gebiet des Schönen [48]), oder: Aufgabe der Kunst ist die Verklärung des individuellen Subjekts in der „Allgemeinheit der Schönheit“. Die letzte Formel wird besonders im „Göttinger Dichterbund“ auf die das geforderte Ideal erfüllenden Klassiker, und hier wieder besonders auf Goethe, angewendet [49]). Auch die Auffassung von Schönheit als „Sittlichkeit der Kunst“ [50]) gehört hierher. Trotz des Mangels an durchgehender Logik läßt aber auch hier die Terminologie keinen Zweifel am idealrealistischen Grundprinzip zu. Es ist vielmehr nur so, daß der Ausdruck „Schönheit“ bzw. „schön“, der konsequenterweise nur zur Bezeichnung der eine idealrealistische Einheit darstellenden totalen Kunstwirklichkeit verwendet werden dürfte, auch — gleichsam wie ein totum pro parte — zur Bezeichnung der einzelnen Faktoren dieser Einheit herhalten muß. Auf diese Weise ist Schönheit einmal das sinnlich-formale, ein andermal das ideell-gehaltliche Element der Kunst: einmal das „Plastische“, dann das „Poetische“ [51]). Entsprechend ist der Künstler einmal der, von dem Phantasie im Sinne von Fähigkeit zu plastischer, sinnlich-greifbarer Gestaltung verlangt wird, zum andern einer, dessen feineres und gesteigertes Empfinden als der Punkt bezeichnet wird, in dem alle Miserabilitäten dieser Welt in das verklärende Reich der göttlichen Idee übergehen [52]). Kompliziert wird die Terminologie aber dann, wenn ausdrücklich anderseits „das Poetische“ selbst als das Plastische definiert wird, sowie auch dann, wenn das Poetische (Ideale), ursprünglich als das der formgebenden Realität Entgegengesetzte das Gehaltsprinzip bezeichnend, nunmehr wegen seiner die sinnliche Realität einschränkenden Funktion auch ein Formalprinzip abgibt.

[46]) D. M. 1858 I, 32.
[47]) Hall. Jb. 1839, S: 1340. Vgl. Gött. Db., S: 23; D. M. 1855 II, 554.
[48]) Hall. Jb. 1841, S: 224.
[49]) Vgl. für Goethe ebd. S: 59, 81, 95, 96, 100, 182. Sonst: S: 23, 24, 57, 58, 81, 95, 96, 100, 307, 340, 382, 404. Schiller verkörpert das idealrealistische Ideal mehr in der dialektischen Umbiegung. Das Ideal verfehlen durch Uebermaß an Subjektivität vor allem Günther, Bürger, der Sturm und Drang, die Romantik, das junge Deutschland: ebd. S: 58, 172 f., 178, 365, 383 f. Das Ideal erscheint natürlich wieder historisiert als Zeitalter der schönen Subjektivität: ebd. S: 9, 10, 51.
[50]) v. Raumers histor. Taschenb. 3. F. Bd: 1, S: 660. Gött. Db., S: 382.
[51]) Hall. Jb. 1840, S: 459.
[52]) ebd. 1840, S: 851; Goethe-B., S: 3; D. M. 1863 I, 512.

Wenden wir uns zunächst dem zu, was P. in einem Gedicht nennt „das Reich des ewig Schönen, drin alle Kämpfe sich versöhnen“: der Schönheit im Sinne des alle Unzulänglichkeiten der Wirklichkeit ausgleichenden, mit sich versöhnenden Absoluten. Es ist zugleich der Abschnitt, in dem der weltanschauliche Grundcharakter auch der ästhetischen Kritik am unmittelbarsten hervortreten wird.

III. Idealistische Folgerungen.

1. Antinaturalismus.

Die idealisierende Funktion des Schönen betont P. zunächst negativ durch seinen Antinaturalismus: in dieser Hinsicht bedeutet das Schöne das Gegenteil von rohem und plattem Naturalismus. Eben diesen lehnt P. als das Unschöne, das nie das Künstlerische sein kann [1], grundsätzlich immer wieder ab. Schon zu Beginn seines schriftstellerischen Schaffens spielt er die innerliche „poetische Wahrheit“ gegen die „gemeine Wirklichkeit“ und „prosaische Wahrhaftigkeit“ aus [2]. Er wendet sich gegen eine zu weit getriebene Natürlichkeit, die ihm nur als bequemes Sichgehenlassen erscheint. Die „naive Natur an sich“, die „bloße Abschrift der Wirklichkeit“ ist unkünstlerisch [3]. Wie sehr sich P. hiermit auf den Boden der klassisch-idealistischen deutschen Aesthetik stellt, zeigt der von uns wohl zu beachtende Umstand, daß P. mit seinen antinaturalistischen Wendungen [4] nur gegen alle Nur-Natürlichkeit Front machen, keinesfalls aber eine Naturfeindlichkeit proklamieren möchte, der unter allen Umständen und in jeder Beziehung die Natur als etwas der Kunst Entgegengesetztes erschiene. Die Formulierung, in der P. seine klassisch-idealistische Einstellung ausspricht, ist auch wieder durch Hegel vermittelt. Dieser gesteht zwar dem Kunstwerk als wesentliches Moment zu, „daß es die Naturgestaltung zur Grundlage habe“, wendet sich aber scharf gegen die Mimesistheorie mit der Begründung, die „Nachahmung“ sei nur „formell“ und bewirke ein Verschwinden des „objektiven Schönen“ [5]. Hegels Anschauung geht dahin, daß für die Kunst nur eine schöne Natur zulässig sei, das Naturschöne aber „nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen“ existiere. Auch für P. ist die Natur als „schöne Natur“ die „Mutter aller Kunst“; den Begriff der „schönen Natur“ umschreibt er dabei ganz hegelianisch folgendermaßen: nicht freilich die rohe, ungebundene, sondern die verklärte, die durch den Geist wiedergeborne Natur, die Natur der Griechen, die Natur Shakespeares“ [6]. Immer ist es daher auch eine schöne Natürlichkeit, die P. fordert bzw.

[1] D. M. 1851 I, 551 vgl. 552.
[2] Hall. Jb. 1840, S: 1103.
[3] Gött. Db., S: 160 f.; Literarh. Taschenb. VI, 411; D. M. 1855 I, I, 33; 64 II, 776; D. dt. Lit. d. Ggw. II, 199, 203.
[4] Auch bei den Jungdeutschen zeitigt das Bekenntnis zu einer idealistischen Gehaltästhetik „unter Umständen antirealistische Wendungen“ (Kleinmayr a. a. O. S: 65, 66).
[5] H. Bd: XII, S: 71 ff., 76.
[6] Theat.-Vorl., S: 275. Vgl. N. Schr. I, 294.

an einer Dichtung lobt: eine Natürlichkeit, die identisch ist mit der Stimme der „Wahrheit", mit der auch in der Natur liegenden Vernünftigkeit. P. subintelligiert also, mit Goethe zu sprechen, der Natur immer die Idee. Die Dialektik eines so gefaßten Naturbegriffes führt P. dazu, sowohl phantastische Erfindungen als auch zu realistische Darstellungen, in denen das Natürliche in der Form des Prosaisch-Häßlichen auftritt, als kraß und — unnatürlich abzulehnen. Klassisch-idealistisch ist dieser von P. vertretene Antinaturalismus, sofern auch Kant, Schiller, Tieck und A. W. Schlegel dieselbe Stellung zu dem Problem eingenommen haben mit ihrer Ansicht, die Phantasie (Einbildungskraft) füge in der Kunst zur Wirklichkeit etwas Geistiges, alle äußere Wirklichkeit der Art nach Uebersteigendes hinzu. Wenn P. positiv die Natürlichkeit an einem Kunstwerk lobt, tritt er außerdem in die Reihe der Herder, K. Ph. Moritz, Kant und Goethe ein, die, ausgehend von der Ansicht, daß das in der Natur herrschende organische Bildungsgesetz auch den Künstler führen müsse, sich zwar nicht für ein „die Natur nachahmen", also nicht für die nachäffende Kopie, wohl aber für ein „der Natur nachahmen" ausgesprochen hatten [7]). P. kann so als Beispiel dafür dienen, wie nachhaltig der spezielle Antinaturalismus der Klassiker der idealistischen Epoche auch die Aesthetik der Folgezeit, nicht nur die der Jungdeutschen [8]), sondern auch noch die der politischen Lyriker der vierziger und die der Realisten der fünfziger Jahre, beeinflußt hat.

Aus dieser antinaturalistischen Einstellung heraus tadelt P. zunächst hauptsächlich Werke der volkstümlichen Bühnenkunst, so neben dem „Vorstadtspektakel" der Wiener Volkskomödie [9]) die Stücke der Weise, Riemer, Henrici aus dem 18. Jahrhundert [10]), die der Iffland und Kotzebue aus dem 19. Jahrhundert [11]). Aber auch Schillers „Räuber" sind wegen ihrer „Rohheit" nicht „klassisch" [12]). Und wegen seines grobschlächtigen Realismus zählt ferner Müllner nicht zu den Vertretern einer Hochkunst, die nach P. ihre „klassische Vollendung" eben nicht ohne eine „poetische" Auffassung realer Gegebenheiten erreichen kann. In die „ungeschlachten Fußtapfen" dieses Schicksalsdramatikers tritt auch Grillparzer mit seiner „Ahnfrau" [13]). Getadelt werden weiterhin Werke der niederen Unterhaltungsliteratur: die Romanschriftstellerei eines Hermes [14]) sowohl als auch die epische Kunst eines J. H. Voß, „diese steifen Holzschnitte nach einer rohen und unvergeistigten Natur" [15]). Ebenso sind van der Velde, Tromlitz, Weisflog und auch Karl Spindler „belletristische Tagesschriftsteller",

[7]) Zur Unterscheidung dieser beiden Gruppen als einer „bildungsgesetzlichen" und „geistesgesetzlichen" vgl. Kleinmayr a. a. O. S: 244.
[8]) ebd. S: 77, 78.
[9]) Gött. Db., S: 160 f.
[10]) Theat.-Vorl., S: 228.
[11]) ebd. S: 376 f.
[12]) Kl. Schr. II, 145. N. Schr. I, 214.
[13]) Hall. Jb. 1840, S: 872.
[14]) Literarh. Taschenb. VI, 411.
[15]) Gött. Db., S: 397 (vgl. D. M. 1863 II, 735).

die nur „für das rohe Ergötzen des großen Publikums“ arbeiten[16]). Was in dieser Hinsicht die Gegenwart betrifft, so vermag P. angesichts der „französischen Schauderromantik“ à la Sue und Dumas, wie sie auch bei uns Deutschen durch Otfried Mylius, Adolf Mützelburg und Armand vertreten sei, nur die Frage aufzuwerfen: was wird da aus der Aesthetik?[17]) Vor allem aber lehnt P. von modernen Werken, ähnlich wie es auch Gutzkow tut, G. Freytags „Soll und Haben“ als prosaisch ab, wie er denn überhaupt die „Tendenz“ als hausbacken verwirft[18]). Anderseits fehlt es auch der anonym erschienenen „Modernen Walpurgisnacht“ zu sehr „an jener überlegenen Bildung und jenem höheren poetischen Schmelz, die notwendig dazu gehören, um den . . . Derbheiten . . . das Gegengewicht zu halten“[19]); und das „äußerlich ganz angenehme, aber innerlich leere Quinquelieren“ des Roquetteschen „Liederbuches“ ist nichts anderes als „rohe Naturlaute“[20]).

Hier wird überall der Naturalismus allgemein abgelehnt. Es muß aber auch gegebenenfalls unterschieden werden zwischen literaturkritischen Stellen, die speziell einen historischen, und solchen, die speziell einen landschaftlichen Naturalismus verwerfen[21]).

Von der Ablehnung des historischen Naturalismus werden hauptsächlich die beiden Gattungen des historischen Dramas und des historischen Romans betroffen. Ihrer beider Aufgabe ist, die Motive und Charaktere der „geschichtlichen Idee“, die einem historischen Ereignis zugrunde liegt, zu entnehmen und „auf diese Art im höheren und eigentlichen Sinne den Ton der Zeit zu treffen“[22]), m. a. W. die Vergangenheit so abzuspiegeln, daß das Ergebnis eine Verinnerlichung der Geschichte, eine Gestaltung ihres „tiefsten Kerns“ ist[23]). Deswegen hat die Poesie „unter Umständen das Recht, die Resultate der geschichtlichen Forschung zu ignorieren“[24]). Diese typisch hegelianische[25]) Ansicht geht zurück auf Sätze der Hegelschen Aesthetik, denen zufolge der historische Dichter den historischen Stoff „verwandeln“ und „den innersten Kern (gleiche Terminologie!) und Sinn“ einer Begebenheit, einer Handlung, eines nationalen Charakters, einer hervorragenden historischen Individualität unter Abstreifung „relativer Umstände und Charaktere“ herausstellen soll, indem er an die Stelle dieser solche setzt, „durch welche die innere

---

[16]) N. Schr. I, 145 f.

[17]) D. M. 1864 I, 432 ff., vgl. 59 II, 261, 920; 63 II, 363.

[18]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 107 f. vgl. 91 (zu vgl. mit H. Hettners Brief an Keller vom 4. XI 1855: s. auch Euph. 28, S: 454!). N. Schr. I, 171, vgl. II, 179.

[19]) D. M. 1856 II, 511.

[20]) ebd. 1854 I, 6 f. N. Schr. I, 268, 274 vgl. 275.

[21]) P.' Ablehnung auch des subjektiven Naturalismus, des ungeklärten Aussprudelns des Dichterinnern, s. Dt. Jb. 1842, S: 1630. D. M. 1852 I, 866; II, 836, 840, 858. D. dt. Lit. d. Ggw. II, 52 f. H. Bd: XII, S: 90.

[22]) D. M. 1852 II, 854.

[23]) Dt. Jb. 1842, S: 246; Kl. Schr. I, 285 f.

[24]) D. M. 1863 II, 150.

[25]) Für das historische Drama teilt diese Ansicht z. B. H. Hettner (a. a. O. S: 5, 9, 51, 53, 59 f.).

Substanz der Sache klar herausscheinen kann“ [26]). P. leitet dabei aus der Grundansicht, daß die größte geschichtliche Treue immer noch sehr ungeschichtlich sein kann, wenn „jene höhere poetische Wahrheit“ aus dem Auge gelassen wird, die Forderung ab, der Dichter solle auch stets die im Publikum lebendige Tradition historischer Exaktheit vorziehen: „Glaubt ihr beweisen zu können, daß daß die Tradition falsch ist . . ., und seid ihr wirklich der Meinung, daß Caesar im Grund ein schlechter Soldat, Nero ein weichherziger Schäfer, Titus ein verschmitzter Bösewicht gewesen —, gut, beweist es, aber beweist es als Historiker, als Kritiker, nicht als Dichter. Die historische Tragödie hat das historische Bewußtsein des Publikums zur notwendigen Voraussetzung“ [27]). In die gleiche Richtung geht P.' Ansicht, die Literaturnovelle in Form einer zeitgenössischen Biographie sei deshalb unstatthaft, weil die für die Darstellung eines historischen Gegenstandes geltende Bedingung eines nur durch zeitliches Zurückliegen erzielbaren „poetischen Dämmers“ [28]) durch jene nicht erfüllt werde [29]). Denn auch der Zeitdichter soll „den geistigen Gehalt der Gegenwart poetisch verklären“. Ja, das Recht der Poesie geht soweit, daß die historische Wahrheit selbst gegen eine effektvolle „Karikatur“ nichts einzuwenden hat [30]).

Wie bis zum jetzigen Zeitpunkt im historischen Drama Schiller dem gekennzeichneten Ideal am nächsten kommt [31]), sodaß z. B. sein „Don Carlos“ trotz seiner ungeschichtlichen Züge wegen seiner höheren poetischen Wahrheit ästhetisch gerechtfertigt ist, so kommt dem Ideal des Romandichters W. Alexis am nächsten durch seine Fähigkeit, die „poetisch bedeutendsten“ Momente der vaterländischen Geschichte herauszugreifen [32]), während dagegen Th. Mundts „Thomas Münzer“ an einer Ueberschätzung des positiv Historischen leidet und das Gesetz nicht beachtet, daß das Nur-Historische noch nicht immer poetisch interessant ist [33]).

Hinsichtlich der Forderung einer poetischen Durchdringung, mit der P. einen landschaftlichen Naturalismus kritisiert, ist Lenau das unerreichte Vorbild — im Gegensatz etwa zu den Nachahmern Freiligraths, zu denen P. aber „allgemach“ auch diesen selber zählen möchte [34]). Der „Gesichtspunkt“, von dem aus „man Lenaus Vertiefung in die umgebende Natur eine hohe und im gewissen Sinne universale Bedeutung nicht versagen darf“, ist der, daß es ihm auf eine neue und glückliche Weise gelungen ist, „sich in die Natur

---

[26]) H. Bd: XIV, S: 266.

[27]) D. M. 1855 I, 732. Ueber eine ähnliche Tendenz bei Laube vgl. Kleinmayr a. a. O. S: 39 f.

[28]) S. A. 126) zu Kap. I ds. Arb.

[29]) D. M. 1861 I, 33 f.

[30]) Hall. Jb. 1839, S: 1688; D. M. 1855 II, 927; 56 I, 176; 56 II, 200 f. (vgl. Blätter f. literar. Unterhaltg. 1850, Nr: 107).

[31]) Vgl. Gött. Db., S: 404—406, N. Schr. I, 221 f., Dr. W. II, S: XXIV u. a. Mit P. stimmt wieder Hettner völlig überein: a. a. O. S: 57 f.

[32]) D. M. 1854 I, 768 f.

[33]) Dt. Jb. 1842, S: 249.

[34]) Hall. Jb. 1839, S: 1703, 1704.

hineinzuleben und die Innerlichkeit seines Gemüts so mit dem Aeußerlichen der Natur zu verweben und . . . verwachsen" zu lassen, daß beides nun ein gemeinsames Neues wird". P. knüpft offenbar an den theoretischen Rechenschaftsbericht, den Lenau sich selbst über sein Schaffen gegeben, an, wenn er vom „Hineinlegen des Gemüts in die Natur als ein Symbol unserer inneren Zustände" spricht und es lobend hervorhebt, daß die Natur, in welche sich ein Lyriker so gern vertiefe, Lenau bloß als „Spiegel seiner Stimmungen" diene. Obwohl P. hier die psychologische Kategorie „Gemüt", nicht die metaphysische „Idee" gegen den Naturalismus ausspielt, so macht es ihm doch eine man möchte sagen kühne Substitution des Begriffes „Gemüt" durch den Begriff „Geist" möglich, die von ihm anerkannte Lenausche Auffassung auf seinen hegelianischen Idealrealismus zurückzuführen, so schon, wenn er meint, Lenaus Heidebilder erfreuten uns „durch das Gemüt, mit dem er das Starre und Zufällige der Natur" — das Gegenteil dazu ist eben für P. die Lebendigkeit und Notwendigkeit des Geistes — „zu verschmelzen und zu veredeln weiß". Ausdrücklich erfolgt aber jene Substitution mit einem Satz wie dem, daß es „erst[35]) unserer neuen Zeit" gleichsam der durch das Auftreten der Hegelschen Philosophie erst zum Bewußtsein von sich selber gelangenden Zeit — „aufbehalten" worden sei, „die Natur selbst in den Geist aufzunehmen und solchergestalt in die Poesie einzuführen"[36]). Dies geht ganz in die Richtung von P.' Grundanschauung: nicht die ungebundene, sondern die durch den Geist wiedergeborene Natur! — eine Parole, die wieder nicht nur für die Aesthetik gilt, sondern Ausdruck einer weltanschaulich bedingten Unterbewertung der Natur ist, wie sie sich aus der Hegelschen Auffassung der Natur als des „gebundenen" oder, wie P. auch sagt, „verhüllten" Geistes notwendig ergibt[37]).

2. Begriff der Versöhnung.

a) allgemein.

Mit dem Begriff der Verklärung durch den Geist ist bereits der Sache nach das ins Auge gefaßt, was die positive Kehrseite der

[35]) Obschon nach P. Meinung die „interessante" Verfolgung der Entwicklung der Naturlyrik im Stile Lenaus als erstes historisches Dokument bereits Goethes Mondlied nachweisen kann.

[36]) Kl. Schr. I, 117—120; D. M. 1863 II, 147.

[37]) Wie P. so huldigt auch Th. Mundt dem Gedanken, der Künstler habe den Naturstoff zunächst in den Geist zurückzunehmen (Kleinmayr a. a. O. S: 228 vgl. 224, 234). Ueber Schelling als Bahnbrecher dieser Denkweise vgl. ebd. S: 225 f., 243. Vgl. für diesen Gedankenkomplex (Verhältnis von Natur und Geist) bei P. noch D. M. 1853 I, 144; 55 I, 911 f.; 56 II, 715; Hall. Jb. 1840, S: 43 f., 859; Kl. Schr. I, 83 f., 90 (zu vgl. mit Hegel: Vorlesungen über d. Philos. d. Geschichte, Reclam, S: 125 f.). Auch religionsphilosophische Formulierungen dieser Naturansicht, die, anknüpfend an das Empedokleische φιλία καὶ νεῖκος die Natur nicht als den Herrn, sondern als den Demiurg der Welt aufgefaßt wissen wollen, der zusammen mit der Liebe „die Welt dienstbar erbauen" müsse, finden sich bei P. (Dt. Jb. 1842, S: 239, vgl. Hall. Jb. 1840, S: 2475). Novalis' Einfluß zeigt sich in P.' Aeußerung, der Mensch sei „der Messias der Natur, welcher durch ihn, in ihm zur Erlösung kommt".

idealisierenden Funktion der Kunst ausmacht und was P. öfter noch mit dem Terminus „Versöhnung“ bezeichnet. Es ist dies ja ein für die ganze idealistische Gehaltsästhetik, namentlich für die Hegelscher Prägung bis herauf zu E. v. Hartmann, überaus bezeichnender Begriff von geradezu zentraler Wichtigkeit. Auch P. liefert, besonders für das von ihm selbst herausgegebene „Deutsche Museum“, nur selten eine Rezension, in der er nicht das Wort Versöhnung ein oder mehrere Male gebraucht; wie er schon 1839 in den Hallischen Jahrbüchern eine Verklärung der Widersprüche der Zeit vom „Standpunkt endlicher und gewisser Versöhnung“ fordert, so gebraucht er auch noch 1864 im Deutschen Museum die Wendung von der verklärenden und befreienden Macht des Schönen [38]). Als „harmonische Gestaltung der Idee überhaupt“ hat die Kunst eben die Aufgabe, die Wirklichkeit in den „reinen Aether der Schönheit“ zurückzuführen und „den also verklärten Gestalten ein neues und unendlich höheres Leben zu verleihen“ [39]). Daß übrigens der Ausdruck „Versöhnung“ wirklich nur die Vergeistigung des Sinnlichen, nicht oder doch weniger den umgekehrten Vorgang, die Versinnlichung des Geistigen meint, zeigt sich schon darin, daß jener Ausdruck immer nur im Falle der Vernachlässigung der idealen Seite, nie in dem eines mangelnden Realismus von P. in seiner Kritik angewendet wird, darüber hinaus aber auch in der ausdrücklichen Erklärung: nicht das sei Poesie, daß der Geist versenkt werde in die Sinnlichkeit, sondern umgekehrt; daß die Sinnlichkeit aufgenommen werde in den Geist [40]). In diesem Zusammenhang ist noch zu beachten, daß diese P. von Hegel überkommene Versöhnung bei Hegel selbst ein Charakteristikum speziell der „romantischen“ Kunstformen, und von diesen wiederum vorzüglich der Poesie als der geistigsten der geistigen Künste bildet [41]). Denn nur in diesen geistigen Kunstformen findet nach Hegelscher Lehre eine wirkliche Versöhnung statt im Sinne eines Einigungsvorganges, der „sich wesentlich als Vermittlung verschiedener Seiten zeigt“, während dagegen in der „Skulptur“ die Einheit des Ideellen und Reellen den Charakter der „Unmittelbarkeit“ trägt. Dies hat seinen letzten Grund darin, daß jene romantischen Künste als geistige, als innerliche Künste an das Individuum gebunden sind [42]). So von Hegel selbst der Poesie als seiner eigentlichen Domäne zugewiesen, sollte dann eben der Begriff der Versöhnung sich namentlich in der hegelianischen Aesthetik und Literaturkritik als besonders fruchtbar erweisen.

Daß P. den sicher nicht erst von Hegel erfundenen, aber doch von ihm in bedeutungsvoller Weise in den Vordergrund gestellten Begriff der Versöhnung, dem alle noch irgendwie am Idealismus orientierten Zeitgenossen von P. anhängen [43]), tatsächlich allein in jener

[38]) Hall. Jb. 1839, S: 1349 vgl. 1337 ff.; D. M. 1864 I, 68 f.
[39]) Hall. Jb. 1840, S: 851, 1340 (vgl. H. Bd: XII, S: 29).
[40]) Hall. Jb. 1840, S: 851 (vgl. H. Bd: XII, S: 55).
[41]) Vgl. für P. Hall. Jb. 1839, S: 1356.
[42]) H. Bd: XIV, S: 4 ff.
[43]) So z. B. Platen (K. Steigelmann: Platens Aesthetik, Diss.; vgl. Hohenstatter: Die politischen Romane von R. P., Diss., München

spezifisch Hegelschen Prägung übernimmt, wie wir sie oben dargelegt haben, erkennt man schon aus jener ausdrücklichen Bemerkung, daß seiner Ansicht nach die in der Religion bloßes Postulat bleibende Vermittlung von Sinnlichem und Uebersinnlichem in der Kunst zwar vollzogen wird, daß aber dieser Vermittlungsversuch „auch in ihr nur ideeller Weise" erfolgt. Mit dieser Ansicht vertritt er ganz den Standpunkt Hegels, für den ebenfalls die Kunst neben der Religion und der Philosophie eine Form des auch für sich seienden, zu sich selber gekommenen absoluten Geistes ist und deshalb ja auch nur die Bedeutung eines „Dokuments" der Philosophie besitzt, nicht die eines „Organons" derselben, wie sie sie bei Schelling hat, der nicht bloß an eine ideelle, sondern an eine dynamische Realerlösung durch die Kunst denkt [44]).

Als hegelisch erweist sich ferner auch die besondere Art der weltanschaulichen Ausprägung überhaupt, die der Versöhnungsbegriff, als zweiter wichtigster Grundbegriff seiner ästhetischen Gedankenwelt neben dem ersten gleichfalls weltanschaulicher Perspektive entstammenden Begriff der Freiheit, bei P. erhält.

Zunächst erfährt die Idee, in der und durch die das Endliche versöhnt wird, eine typisch hegelianische Erweiterung und Erweichung, wenn P. äußert, es sei Goethes und Schillers Aufgabe gewesen, das „verdumpfte Bewußtsein der Nation hinaufzureißen zu dem Guten, Wahren, Schönen" [45]). Noch deutlicher aber wird die vom Versöhnungsbegriff involvierte hegelianische Weltanschauung in anderen literaturkritischen Stellen, an denen P. ebenfalls seinen Grundsatz abwandelt: „alle wahre Poesie ist versöhnend und beruhigend" [46]). Theodor Storms Lyrik ist eben insofern ein „harmonischer", tief poetischer Realismus, als sie eine „Verklärung" des Alltagslebens durch die Poesie darstellt. Dagegen müßte Friedrich Hackländer „dem Idealen näherstehen, wenn sein Realismus erfreulicher und seine Komik poetisch wirksamer sein sollte" [47]). Auch Berthold Auerbach bringt die widerstreitenden Elemente nicht zur Versöhnung; bei ihm hört, insofern die Dichtung die Widersprüche nicht nur aufdecken, sondern auch lösen muß, der Dichter da auf, wo er eigentlich anfangen sollte. Wirkliche dichterische Lösungen müssen — man beachte den gehaltlich-ethischen Gesichtspunkt — den Triumph oder den Untergang sittlicher Reinheit herausarbeiten. In diesem Sinne gehen nur in Auerbachs „Diethelm von Buchenberg" Aufgabe und Lösung in lebendigster und vollendetster Plastik rein gegeneinander auf [48]). Uebri-

---

1918, S: 29) und Heine (F. Gowa: Heines Aesthetik, Münchener Maschinenschr.-Diss. 1923, S: 133).

[41]) Gesch. d. dt. Journ., S: 68; D. M. 1852 II, 862; Helmut Kuhn: Die Vollendung der klassischen deutschen Aesthetik durch Hegel, 1931, S: 70.

[45]) Hall. Jb. 1839, S: 2389. N. Schr. II, 140.

[46]) D. M. 1853 I, 294 vgl. N. Schr. I, 245, 247. Ausdrücke wie „beruhigend", „befreiend" u. ä. weisen auf die alte Katharsistheorie hin, die P. ebenfalls vertritt (D. M. 1861 II, 410; 64 I, 349; Lit.-Vorl., S: LV).

[47]) D. M. 1854 I, 15; 56 I, 249; D. dt. Lit. d. Ggw. I, 269; II, 184.

[48]) D. M. 1852 I, 70 f.; 52 II, 862.

gens scheint sich P.' Urteil über diesen Dichter gewandelt zu haben: er spricht später schlechthin von dessen „künstlerisch verklärten Gemälden" und stellt diese in Gegensatz zu der „rohen Naturwahrheit" eines Jeremias Gotthelf [49]). Eine ähnliche Wandlung erfährt P.' Urteil über Paul Heyse: in seiner „Urica" der versöhnenden Dichterkraft noch ganz ermangelnd [50]), hat dieser Dichter in „Zwei Brüder" sich „bereits zu reinster künstlerischer Harmonie abgeklärt" [51]).

Obwohl P. sich Hegels Warnung vor der „sogenannten" poetischen Gerechtigkeit theoretisch zu eigen macht, indem auch er, übrigens ganz im Sinne der Schillerschen Lehre vom Erhabenen, vom Dichter verlangt, er müsse, möge er auch das einzelne Subjekt zugrunde gehen lassen, „doch wenigstens die Idee der Sittlichkeit und des Rechts triumphieren lassen", so verfällt er doch praktisch in seiner literarischen Kritik jener als unpoetisch verworfenen moralischen Ausdeutung des Gedankens vom Triumph der Sittlichkeit, sodaß er manchmal unter dem Decknamen der Versöhnung geradezu eine Art happy end fordert. Besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht P.' Kritik an Gottfried Kellers „Grünem Heinrich": die Vereitelung der Belohnung sittlicher Bemühungen durch einen zu plötzlichen Tod gilt ihm als ein ähnlicher resultatloser Schluß wie der des dieser Dichtung geistesverwandten „Wilhelm Meister" [52]).

Mit dieser Verflachung des formalen Begriffes „Triumph der Sittlichkeit" geht Hand in Hand eine Verflachung des materialen Begriffs „Sittlichkeit" selber, den P. schließlich ganz im konventionell-äußerlichen Sinne einer Vermeidung sexueller Vergehen versteht. Das Gebiet sexueller „Unsittlichkeit" ist es recht eigentlich, betreffs dessen P. sich zur konsequentesten und extremsten literaturkritischen Anwendung jener ästhetischen Grundanschauung versteigt, derzufolge die Schönheit als „das oberste Gesetz der Kunst" es nicht zuläßt, daß jeder Gegenstand, der uns sonst wohl interessieren mag, uns auch schon ästhetisch interessieren kann und darf [53]). Zwar will P., wie er ausdrücklich bemerkt, dem Dichter die Berechtigung zur Eroberung jedes Terrains nicht versagen, aber da „unsittliche" Stoffe nun einmal unästhetisch und unkünstlerisch sind, so sieht er sich genötigt, über den Romanschriftsteller Hermes den Stab zu brechen, weil dieser den Stoff der Freudenmädchen, „eine ekelhafte und widernatürliche Verirrung des sinnlichen Triebes", behandelte [54]). Ebenso

---

[49]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 237.

[50]) ebd. I, 230.

[51]) D. M. 1852 II, 857.

[52]) ebd. 1855 II, 110 f., vgl. 61 II, 409. — A. Eloesser: Die deutsche Literatur Bd: 2, Berl. 1931, S: 355. — P.' Tadel ist zu vgl. mit Hettners Brief an Keller vom 11. VI. 1855 (mitgeteilt v. Glaser Gerhard: Euph 28, S: 450).

[53]) D. M. 1851 I, 391 f.; 56 II, 469; Kl. Schr. II, 321.

[54]) M. u. B., S: 143. Auch von der Unterhaltungsliteratur (Roman) fordert P. grundsätzlich, sie müsse eine Ahnung des Göttlichen haben. Weil der moderne Unterhaltungsroman im allgemeinen dieser Forderung entspricht, bedeutet er selbst da, wo er mittelmäßig ist, einen Fortschritt gegen die Spiess, Cramer, Schlankert, Vulpius D. dt. Lit. d. Ggw. II, 86.

werden abgelehnt Heyses „Urica" als ein „Nachtstück", bei dessen Anblick unser ästhetischer Magen sich seekrank fühlt [55]), und Brachvogels Drama „Narziß", dessen Hauptfigur nur „das blasierte, verlumpte Genie in seiner bodenlosen Versunkenheit" darstellt [56]). Alle diese Kritiken sind der Ausdruck von P.' allgemeiner Grundansicht, daß nicht die Darstellung der sinnlichen, sondern die der höheren Liebe Aufgabe des Dichters sei.

Ueber die unleugbare Verflachung in diesen Kritiken können alle schönen theoretischen Formulierungen nicht hinwegtäuschen, wie z. B.: der Dichter solle das Leben „nicht nur ästhetisch, sondern auch sittlich verklären", wenn es auch im Leben „zuweilen" geschehen möge, „daß das Laster triumphiert" [57]) - oder: absolut unmoralische Charaktere seien „kein poetischer Gegenstand" [58]) - oder: „ein Strahl sittlicher Erhebung" sei stets notwendig, alles, was schön sei, sei auch sittlich [59]) und dgl. Wendungen mehr [60]).

Nicht nur die Darstellung sexueller Begebenheiten und Delikte, sondern auch verschiedenes andere noch lehnt P. von diesem gehaltsästhetischen Gesichtspunkt aus ab: zunächst „pathologische Vorgänge" (und solche, die er dafür hält), wie z. B. die leibliche Blindheit in Roquettes „Reich der Träume" und die geistige Blindheit in Henrik Hertz' „König Renés Tochter" [61]). Anderseits ist aber auch der Held als Mörder und Lump in Friedrich Gerstäckers Drama „Der Wilderer" der „Grundschaden" dieses Stücks, indem allenfalls noch der Totschläger ästhetisch zulässig sei, nicht aber der Lump, für den wir uns nicht zu interessieren vermögen, „am allerwenigsten auf der Bühne, wo die Erfindungen des Dichters uns leibhaftig . . . entgegentreten und wo daher nicht nur das Edle und Liebenswürdige doppelt anziehend, sondern das Gemeine und Niedrige auch doppelt abstoßend wirkt" [62]). Endlich, wie schon das Dirnenmotiv zu jenen disharmonischen „Nachtgebieten des Lebens" [63]), so gehört auch das soziale Motiv dem Bereich der „Nachtseiten der Gesellschaft" an. Doch ist P. in seinen Kritiken hier weitaus glücklicher, weil ihn hier keine Philiströsität verleiten kann, schon das Motiv als solches für unkünstlerisch zu erklären, sondern ganz einfach ein klassisches Kunstempfinden ihn veranlaßt, nur für die Behandlungsweise des Motivs im Sinne des Versöhnungsbegriffs gewisse Regeln aufzustellen. Das soziale Motiv darf nur nicht im Geiste einer „unpoetischen" Weltanschauung behandelt werden, zu der im Gegensatz der poetische Instinkt aus allen Wider-

[55]) D. M. 1852 I, 146; 61 I, 207.
[56]) ebd. 1860 I, 29 f., vgl. 63 II, 470.
[57]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 199, 203.
[58]) D. M. 1862 II, 508; 64 I, 653.
[59]) Vgl. Lit.-Vorl., S: LIV.
[60]) Vgl. noch D. M. 1852 I, 144.
[61]) ebd. 1853 II, 747.
[62]) ebd. 1863 II, 664. Dieselbe Ansicht hat auch Hettner (Wütschke: Hebbel in der zeitgenössischen Kritik. 1910, S: 49). Wie sehr das alles nur bedingterweise eine „materiale" Auffassung des Versöhnungsbegriffs voraussetzt, dafür vgl. O. Walzel: Gehalt und Gestalt 1923, S: 387.
[63]) D. M. 1852 I, 859; 54 I, 35; 57 II, 840.

sprüchen und Torheiten das „versöhnende, beruhigende Element“ und ein wahrer Dichter stets den „Faden“ wiederfindet, „der die Erde mit dem Himmel verbindet“ [64]). Wenn daher z. B. Qualen geschildert werden, so müssen doch unsere Blicke zum erquickenden Abendschein, zum sanften, milden Himmelsblau emporgelenkt werden, ein „poetischer Horizont“ muß sich über den einzelnen Figuren hinwölben [65]). Wenn die Nachtseiten der Gesellschaft geschildert werden, darf es der Dichter nicht unterlassen, „das Auge des Lesers hinüberzuleiten auf jenen höheren Frieden, der über allen Widersprüchen thront und in dem alle Mängel und Unvollkommenheiten des irdischen Daseins ihre endliche Lösung finden“. In dieser Beziehung steht z. B. die russische Poesie (Turgenjew) wegen ihrer allzu realistischen Färbung nicht auf der Höhe der unsrigen [66]). Auch an der deutschen sozialen Dichtung tadelt es P. als ein verkehrtes Beginnen der meisten jugendlichen Dichter, wenn sie soziale Mißstände in möglichst grellen Farben abspiegeln: denn sie entfernen sich damit nur von der wahren Aufgabe der Kunst, deren „göttliche Mitgift“ es ist, „über jeden Schmerz noch einen leisen Hauch der Versöhnung . . . zu breiten“ [67]). Nur eine Gruppe von Wuppertaler Dichtern nimmt er aus. Auch Freiligrath wird vorgeworfen, daß er in einigen seiner „Neueren politischen und sozialen Gedichte“ eine bei ihm zwar zu vollkommenem Ausdruck gebrachte, künstlerisch aber im allgemeinen nicht statthafte „Poesie des Hasses“ zeige, deren Charakteristikum die Einseitigkeit eines unausgesetzten Tobens und Wütens der Leidenschaft sei [68]). Im Gegensatz zu diesem Dichter zeigt Keller in seiner Erzählungssammlung „Die Leute von Seldwyla“ neben „Plastik der Darstellung“ (etwa = realistischer Detailschilderung) eine „echt poetische Weltanschauung“ [69]). Der Idealismus darf somit wenigstens keinerlei Störung durch irgendwelchen Realismus erfahren: innerhalb eines Kunstwerkes muß das Schöne, Edle, Erhabene und Großartige vom Häßlichen, Gemeinen, Trivialen und Niedrigen unberührt bleiben und eine sich gleichbleibende Haltung bewahren [70]). Ein Dichter wie Heine, der durch seine „absichtliche“ Ironie fortwährend aus dem Himmel des Ideals in die nackte Wirklichkeit herausfällt, vermag es wohl durch sein „außerordentliches Talent“ zu plastischer Gestaltung auch zu einer „gewissen“ Versöhnung zu bringen, diese ist aber immer nur eine „augenblickliche“ [71]).

Mit dem in all diesen Formulierungen postulierten „Standpunkt endlicher und gewisser Versöhnung“ als dem „allein poetischen“ [72]) tritt P. also an das Kunstwerk mit der gehaltsästhetischen Forderung

---

[64]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, S: 576. N. Schr. I, 269. D. M. 1854 I, 727; 55 I, 35, 731; 57 II, 841; 58 II, 810, 953; 61 I, 575; 61 II, 410; 64 I, 268.

[65]) ebd. 1856 I, 850.

[66]) ebd. 1864 II, 699 f.

[67]) ebd. 1856 II, 24 f.

[68]) ebd. 1855 I, 152, vgl. D. dt. Lit. d. Ggw. I, 111 f.

[69]) D. M. 1856 II, 259, vgl. noch 61 II, 730.

[70]) ebd. 1856 II, 469. N. Schr. I, 265 f.

[71]) N. Schr. I, 265 f., 368.

[72]) Hall. Jb. 1839, S: 1349.

nach einer „poetischen Weltanschauung" heran, derzufolge das Kunstwerk im Sinne Hegels die Versöhnung der oft unvernünftigen Wirklichkeit mit der vernünftigen Idee (als dem Allgemeinen, Substantiellen und Absoluten) und speziell als poetisches Kunstwerk einen Sieg der allgemeinen Mächte über die partikularen, „unsittlichen" zur Darstellung zu bringen hat[73]. Die enge Zusammengehörigkeit Prutzscher und Hegelscher Anschauung wird hier am deutlichsten an der allgemeinsten Formulierung, die dem Versöhnungsproblem gegeben wird. Wenn Hegel eine „Theodizee" auch in der Poesie erblicken will, sofern in dieser die Aussöhnung „nur durch die Erkenntnis des Affirmativen" erreicht werden könne, „in welchem jenes Negative zu einem Untergeordneten und Ueberwundenen verschwindet"[74]), so stellt dies, systematisch betrachtet, nichts anderes dar als eine Spezialisierung der von P. vertretenen Auffassung des Kunsthäßlichen als eines „bloßen Momentes des Schönen" selbst, zu dem nach P.' Ansicht wenigstens das Häßliche, mag es auch nicht überhaupt aus den Grenzen der Kunst ausgeschlossen sein, herabgesetzt werden muß, „indem der Dichter es uns zeigt in seiner fortwährenden dialektischen Auflösung". Weil das Häßliche in der Kunst nur die Funktion hat, den Sieg des Schönen deutlich hervortreten zu lassen, indem dieses seine verklärende Macht an jenem doppelt bewährt, darf man es nicht einseitig „fixieren", wie Rosenkranz mit der Berücksichtigung des außerkünstlerischen Häßlichen in seiner „Aesthetik des Häßlichen" es tut[75]).

Prinzipiell handelt es sich hier bereits um dieselbe Art von Einschränkung der ästhetischen Zulässigkeit des Häßlichen als Diener des Schönen, wie sie Dezennien später von E. v. Hartmann, dem letzten großen in der Reihe der hegelianischen Aesthetiker des vorigen Jahrhunderts, am klarsten formuliert und zum eigentlichen schöpferischen Konstruktionsprinzip seines ästhetischen Systems erhoben worden ist. Die bei P. vorkommende Wendung, daß das Schöne seine Macht am Häßlichen doppelt bewähren müsse, nimmt geradezu von Hartmanns Lehre vorweg, daß das Häßliche soweit ästhetisch zulässig sei, als es Vehikel zur Konkreszenz des Schönen sei. Und wenn in von Hartmanns Aesthetik die „Modifikationen" des Kunstschönen erklärt werden als die verschiedenen Ausprägungen der Ueberwindung der Verkehrtheit, d. i. des Widerspruchs des Unlogischen mit dem Logischen, so zwar, daß im Schönen der Widerspruch stets nur als ein scheinbarer dargestellt werde, so bahnt sich, wie wir jetzt zeigen wollen, für die Modifikationen des Tragischen und Komischen diese Art der Auffassung, derzufolge beide als Besonderungen der Versöhnung gedeutet werden, ebenfalls bereits bei P. an, insofern auch

---

[73]) Die oft in vulgärer Terminologie gehaltenen Formulierungen des Versöhnungsbegriffes bei P. sind zu vgl. mit dem Passus aus Hegels ästhetischen Vorlesungen H. Bd: XII, S: 300 f. (Manches daraus kehrt fast wörtlich auch in P.' unten dargestellter Theorie des Tragischen wieder; vgl. damit noch: Kl. Schr. II, 311 f., M. u. B., S: 143; D. M. 1852 I, 859; 57 II, 840; 63 II, 365.)

[74]) Vorl. üb. d. Philos. d. Gesch. (Recl.), S: 49, 59, 74.

[75]) D. M. 1855 I, 729 f., 731; 61 II, 410; 64 I, 68 f.

dieser Tragisches und Komisches als spezielle Unterarten aus seiner allgemeinen Begriff von der Schönheit als der Versöhnung des Ideelle mit dem Wirklichen ableitet.

b) Spezialisierungen.

Das Tragische.

Die Tragödie (im Sinne des Tragischen) bezeichnet P. in Uebereinstimmung mit Hegel als die „edelste und höchste Gattung der dramatischen Poesie", als „diejenige, welche recht eigentlich ihre Grundlage und dauerndes Besitztum bilden soll"[76]. Für Hegel ist diese „Gattung" deshalb die höchste, weil ihr Inhalt das eigentlich Substantielle des Geistes ist, indem in ihr die Charaktere in ihrem Pathos die objektiven Mächte des Geistes repräsentieren[77]. Als wesentlich auf dem „Konflikt" beruhende Gattung enthält sie zudem die höchste Versöhnung. P.' Gedankengang ist hier insoweit derselbe, als auch er das Tragische bestimmt als Versöhnung des Endlichen mit dem Absoluten durch Zerschmetterung der endlichen kollidierenden Mächte aneinander — oder wie er es auch kürzer ausdrückt: das Wesen der Tragödie ist die Vernichtung der Welt um des Absoluten willen[78].

Daß für P. gerade die Versöhnung das Wesen des Tragischen ausmacht, wird schon daraus ersichtlich, daß er gelegentlich einmal den Agnes-Bernauer-Stoff ausdrücklich deswegen als für die dramatische Bearbeitung ungeeignet bezeichnet, weil er „keine Versöhnung habe"[79]. Die Versöhnung im Tragischen setzt, als Herstellung der Gerechtigkeit, als Sühne eine Ungerechtigkeit, eine „Schuld" voraus. Für Hegel ist, da die Herstellung der Gerechtigkeit natürlich gleichbedeutend ist mit dem Sieg des Absoluten, die Schuld gegründet im Prinzip der Individuation, sie besteht in der Endlichkeit als solcher. Während Hegel in diesem Punkte in Hebbel den kongenialen dichterischen Interpreten seiner Philosophie überhaupt gefunden hat, setzt P. an die Stelle dieser metaphysischen Gerechtigkeit Hegels die dieser so verhaßte „vielberufene poetische Gerechtigkeit": Aus dem metaphysischen Schuldbegriff, demzufolge die Schuld aus dem Sosein des Individuums entspringt, ja demzufolge die Schuld in dem durch sein Dasein bedingten) Sosein des Individuums besteht, wird ein moralischer Schuldbegriff, demzufolge die Schuld aus der mehr oder weniger willkürlichen Verfehlung des Individuums entspringt. Während darum für Hegel die tragischen Heroen ebenso schuldig als unschuldig sein können[80], sehen wir P. 1863[81] gegen die von einem gewissen Max Neumann gegebene Definition des Tragischen als des „Unterganges des großen Menschen in der Fülle seiner Größe, wohl gar ringend für diese Größe in ihm" mit der Begründung Einspruch erheben, daß der „Hauptpunkt" fehle: die „Verschuldung

[76]: Dr. W. III, S: XXX.
[77]) Vgl. N. Hartmann a. a. O. S: 376.
[78]) Kl. Schr. I, S: 263 f.
[79]: D. M. 1855 I, 731.
[80]) H. Bd: XIV, S: 552.

des Helden", „ohne die wir für unser Teil uns kein tragisches Schicksal zu denken vermögen". Daß P. sich diese „Verschuldung" als eine moralische denkt, darauf deutet — von anderem abgesehen — schon sein Zusatz hin: „Nur der Mensch ist tragisch, der a n s i c h s e l b s t untergeht". Denn daß dieser Untergang des Helden an sich selbst wirklich gemeint ist als Sieg einer göttlich-sittlichen Weltordnung über das moralisch fehlende Subjekt, das zeigt uns P.' schon erwähnte Kritik an Hebbels „Agnes Bernauer", die nicht nur den Kern seiner Kritik an Hebbels tragischer Kunst überhaupt enthält, sondern darüber hinaus typisch für die Hebbel-Kritik jener Tage sein dürfte. „Das Schicksal der schönen Agnes", meint P., „ist t r a u r i g , a b e r n i c h t t r a g i s c h; der tragische Held darf nicht bloß leiden, er muß auch handeln, ja noch mehr, er darf nicht bloß Unrecht leiden, sondern er muß, eben um tragisch zu werden, auch Unrecht tun". Und nun folgt ein für die Verständnislosigkeit gegenüber dem metaphysischen Schuldbegriff besonders charakteristischer Passus: „Wo aber liegt Agnes' Schuld? Daß sie schön ist? Daß sie einen Mann heiratet, den sie liebt und von dem sie wieder geliebt wird? Daß sie, die schlichte Bäckerstochter, nicht die Paragraphen des bayrischen Staatsrechts im Kopfe trägt und nicht weiß oder nicht beachtet, was eine Mißheirat unter Umständen für Folgen haben kann?" [82] — Diese Wendung des Schuldbegriffes ins Moralische stellt einen Rückfall aus der Immanenz in den Dualismus dar (wie er z. B. auch bei dem hegelianischen Aesthetiker Carrière festzustellen ist), einen Rückfall, der (mit E. v. Hartmann zu reden) Hegels Begriff des immanenten Schicksals zu einer theistischen sittlichen Weltordnung subjektiviert, während die Auffassung des P. befreundeten hegelianischen Aesthetikers Vischer eine zwischen metaphysisch-panentheistischer und moralisch-dualistischer schwankende ist [83].

P.' Verankerung des Tragischen im moralischen Schuldbegriff bedeutet gewissermaßen einen Versuch zu p o s i t i v e r Bestimmung des Wesens des Tragischen als eines Spezialfalles der Versöhnung. Die gleiche Beachtung haben wir nunmehr auch dem n e g a t i v e n Verfahren zu schenken, durch das P. nach Hegelschem Vorbild das Tragische, dessen Genuß (eben als Genuß eines besonders hohen Versöhnungsmodus) etwas Erhebendes sein muß, geflissentlich und ausdrücklich abzugrenzen sucht g e g e n d a s T r a u r i g e u n d G r ä ß l i c h e als gegen etwas Außerkünstlerisches, auf das man nicht mit dem ästhetischen Gefühl des Erhobenseins, sondern mit den prosaisch-deprimierenden Gefühlen des Mitleids und der Furcht reagiert. „Ein ringender Held", sagt P. bei Gelegenheit jener Kritik an der Neumannschen Definition des Tragischen, „hinweggerafft in der Fülle seiner Größe durch ein äußeres Schicksal, kann wohl unser Mitleid erregen, aber niemals sich zur tragischen Wirkung erheben".

[81]) D. M. 1863 I, 156.
[82]) Vgl. damit D. M. 1853 II, 36.
[83]) E. v. Hartmann: Die deutsche Aesthetik seit Kant. Berlin 1886, S: 441. Vgl. F. Th. Vischer: Ueber das Erhabene und Komische, 1837, S: 93.

Mitleid und Empörung sind auch für P. nicht Wirkungen des Tragischen, sondern solche des Traurigen und Gräßlichen, das als solches nichts von jenen „Schauern" zu erwecken vermag, „welche das Ende des tragischen Helden begleiten und die uns aufrichten, indem sie uns zerschmettern": das prosaisch Schauderhafte ist nicht zu verwechseln mit dem poetisch Erschütternden. Agnes Bernauer aber ist eben eine Gestalt, die nach P.' Auffassung geradezu ein Extrem prosaisch-schauderhafter Wirkung darstellt: nicht nur bloß traurig ist ihr Schicksal, sondern außerdem auch gräßlich, sie ist „ein bloßes Opfer auf der Schlachtbank", „die Greueltat, die an ihr begangen wird, empört darum das menschliche Gefühl" [84]). Genau so verfehlt Hebbel nach P.' Ansicht auch mit seiner „Judith" und „Magdalena" das Wesen des Tragischen, indem er auch hier das Seltsame und Grillenhafte mit dem Interessanten und Merkwürdigen verwechselt bzw. an die Stelle des Ergreifenden das Haarsträubende setzt [85]). Hebbels Muse — so faß P. sein Hebbelurteil zusammen — ist „nicht die Schönheit, sondern das Häßliche und Widerwärtige, das Abgeschmackte und Fratzenhafte": seine „Judith" ist eine „Kuriosität", seine „Maria Magdalena" hat sich ebenfalls nicht halten können und seine neueren Stücke, wie die (allerdings bühnengerechtere) „Agnes Bernauer" widersprechen vollständig „den sittlichen Forderungen des Publikums" [86]). Die Schönheit, im Sinne der der Poesie als ihre eigentliche Aufgabe zufallenden „ewigen Versöhnung", schließt nun einmal die von P. hier mit den verschiedensten Ausdrücken belegten Arten des Nur-Negativen als solche aus der Kunst aus.

Um zu erkennen, wie sehr das alles, oft bis in Einzelheiten der Diktion, mit der Aesthetik Hegels übereinstimmt, brauchen wir uns nur zu erinnern, daß Hegel für die Kunst das Böse als solches, das Grausame, Unglückliche, Gewalt, Niederträchtigkeit „nur widrig" nennt [87]). Auch er glaubt eben in seiner Aesthetik schon die Darstellung von „Ausbrüchen unversöhnter Zerrissenheit und haltungsloser Wut", insbesondere aber das Gräßliche, das mehr erkältet als erwärmt, für die Poesie verwerfen zu müssen: „Und da kann der Dichter die Leidenschaft noch so ergreifend schildern, es hilft nichts; man fühlt das Herz nur zerschnitten und wendet sich ab". Daß aber auch P.' Begründung dieser Ablehnung des Nur-Negativen mit dem Versöhnungsgedanken Hegelsches Geistesgut ist, zeigt uns der seinen obigen Ausführungen beigefügte Satz: „Denn es liegt nicht das Positive, die Versöhnung, darin, welche der Kunst nie fehlen darf" [88]). —

[84]) D. M. 1855 I, 729 f.
[85]) ebd. 1861 II, 410.
[86]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 276 f.
[87]) S. A. 72) zu diesem Kapitel!
[88]) H. Bd: XIV, S: 499. Mit derselben Begründung wie bei Hegel und bei P. findet sich bemerkenswerter Weise gerade die Prutzsche Gegenüberstellung „traurig, aber nicht tragisch", „gräßlich, aber nicht tragisch": und zwar mit prinzipiell gleicher Begründung (Versöhnung) und mit der gleichen Koordinierung gerade des Traurigen und Gräßlichen gegenüber dem Tragischen, bekanntlich auch noch bei E. v. Hartmann. (Ausgew. Werke Bd: 4, Berlin 1887, S: 219, 255, 256 f., 324, 370, 421.)

Mag also P. von Schönheit, von poetischer Weltanschauung oder von Versöhnung sprechen, immer möchte er damit die (gehaltästhetische) Forderung einer idealisierenden Behandlungsweise ausgesprochen haben. Auf diese positive Forderung sich stützend, wendet er sich nicht nur gegen eine zu einseitig realistische Kunst allgemein, sondern im besonderen gegen jede Darstellung des Negativen als solchen in der Kunst, ob er nun die Darstellung des Motivs der sexuellen Liebe (wenigstens in ihren anormalen Formen als Dirnentum oder als Aufreizung der Frau zum Ehebruch durch ihren eigenen Gatten) als eines zu „versöhnender" Behandlungsweise überhaupt nicht geeigneten Motivs ablehnt, oder ob er nur eine einseitige krasse Behandlung sozialer und politischer Motive tadelt, oder endlich die Muse eines Hebbel deswegen für untragisch hält, weil sie nicht dem Begriff des Tragischen entspreche, der nach seiner Ansicht einerseits ein moralisches Verschulden verlangt und anderseits eine im Mangel solcher moralischen Schuld gründende Darstellung des Nur-Traurigen und Nur-Gräßlichen nicht zuläßt.

Gerade diese Ablehnung des Nur-Traurigen nun aber gibt, wie uns weitere Beispiele zeigen sollen, bei P. einen wichtigen literaturkritischen Gesichtspunkt ab. Von „Hebbelscher Verschrobenheit"[89]) bereits zu sehr angesteckt sind auch trotz ihrer großen dramatischen Kraft — auch Hebbel selbst gilt P. als ein „gewaltiges und ursprüngliches Talent" — Otto Ludwigs „Erbförster" und „Makkabäer"[90]). „Zerissenheit und sittliche Entzweiung" sind das eigentliche Merkmal der früheren Gutzkowschen Dramen[91]). Stoffe ohne Versöhnung sind ferner Hamlet und Faust: gegen sie spielt P. den Gedanken einer „fröhlichen Poesie" als d e r Poesie der Zukunft aus[92]). Von der Faustsage speziell meint er an anderer Stelle (Besprechung des Lenauschen Faust), sie könne vor dem jetzigen [!] Bewußtsein nicht mehr standhalten, da Faust jetzt durch die vom Teufel ihm verliehene Erkenntnis Herr des Teufels werden müßte[93]). Man beachte dabei, wie P. mit dem Wort „jetzig" die Versöhnung bewußt historisch als Hegelsche Philosophie („Erkenntnis") interpretiert, ja jene mit dieser geradezu identifiziert[94]). Noch deutlicher läßt sich an anderen Beispielen beobachten, daß die Forderung eines bestimmten durch Versöhnung gekennzeichneten (geistigen) Gehaltes, wie sie P. als idealistischer Gehaltsästhetiker hegelscher Observanz überall erhebt, ihn schließlich dazu führt (um nicht zu sagen: verführt), den Dichter auf eine bestimmte Weltanschauung, und zwar ausdrücklich auf die Hegelsche, als auf die allein „poetische" festzulegen — der stärkste Beweis für den weltanschaulichen Charakter seines Versöhnungsbegriffs. Vor allem zeigen dies die noch nicht erwähnten Beispiele Prutzscher Kritik am Byronismus, an der Weltschmerz- und Literaturschmerzpoesie, in der P. ebenfalls eine Darstellung des Nur-Traurigen, des

[89]) Vgl. Wütschke a. a. O. S: 47 ff.
[90]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 280.
[91]) N. Schr. II, 275.
[92]) Hall. Db. 1840, S: 842 f.
[93]) ebd. 1839, S: 1720.
[94]) Vgl. auch S: 53, 64 dieser Arbeit!

absolut Freudlosen erblickt und die er darum ebenso als undichterisch verwirft[95]). So wird Lenaus Weltschmerz, den P. ebenso ablehnt, wie er die Landschaftsdichtung dieses Dichters lobt, von ihm zurückgeführt auf den Mangel an einem „fröhlichen (!) und bewußten Eingreifen jenes deutschen Elementes der Erkenntnis und Philosophie (!)"; nur Erkenntnis und Bildung können dem Dichter die unentbehrlichen Grundlagen für seine Poesie liefern: Mut, Freude, Heiterkeit, Beruhigung. Fehlen die „sonnigen Höhen der Erkenntnis", so sinkt eben der Dichter, wie Lenau im „Savonarola", „in die Blumensümpfe mystischer Borniertheit" hinunter[96]). In demselben Sinne haben auch Beck wie Börne weder Kraft noch Willen, „die Zeit von dem höheren und allein poetischen Standpunkt endlicher und gewisser Versöhnung aufzufassen", und beide leiden insofern an dem „Mangel eines wahrhaft poetischen Bewußtseins überhaupt"[97]). Wie P. Beck vorwirft, er teile „die nichtige (!) Gespreiztheit" der Zerrissenheitsdichter[98]), so Börne, er leide an „mangelnder Liebe und Erkenntnis"[99]). Gerade auch Börne, „in seinem schwarzgalligen Mißmut, seiner abgeschiedenen forcierten Bitterkeit aufs höchste der Thersites oder . . . der Ham des deutschen Volkes", ist deswegen „durchaus undichterisch", weil ihm „um poetisch zu sein nicht weniger als alles — die Liebe" fehlt, welch letztere P. wie auch anderen hegelianischen „Aesthetikern (Ruge) ebenso notwendig wie ausschließlich als unmittelbare Frucht der Erkenntnis erscheint. Beiden Dichtern, Börne wie Beck, gilt endlich die charakteristische Mahnung: Liebe, Frieden, Zuversicht solle im Herzen des Dichters sein[100]), „mit angeborener, augenblicklich wirkender Kraft" müsse er die ewige Idee rein und schön herauserkennen aus den unklaren Gestaltungen der Zeit und, „ein wahrhaft göttlicher Prophet", das Gehörte, Gesehene, Erkannte als freudige Botschaft verkündigen. Da sind natürlich auch die ewigen Jeremiaden über das Schicksal, Poet zu sein, verpönt, solchen Dichtern fehlt „das Vermögen, zu wollen und zu leisten, was sie wissen und kennen", ihre Betrachtung des Dichterloses als eines Fluches beruht einfach auf dem „Nichtwollen des Gewußten". Man sieht deutlich: P. fordert hier vom Dichter den Besitz der Hegelschen Weltanschauung gleich in der speziellen Abart, wie sie das Ethos der „neuen Aufklärung" darstellt: der Dichter hat seine Aufgabe in dem Sinne „ernst" zu nehmen, daß er die Besonderheit seiner eitlen Persönlichkeit dem ewigen Geiste der Poesie opfert, sich von diesem erfüllen läßt. Bei den Zerrissenen aber entstehen Reibungen zwischen dem eitlen Subjekt und der Allgewalt des Geistes, denn „die Poesie wollen sie haben, ohne das die Poesie sie haben soll"[101]). Es gibt aber nun einmal keinen in sich unharmonischen Dichter, der etwas Ganzes und Harmonisches schaffen könnte: nur höchste Gesundheit ist

[95]) N. Schr. I, 165, 261.
[96]) Hall. Jb. 1839, S: 1702, 1719, 1728.
[97]) ebd. S: 1350.
[98]) ebd. S: 1348 f.
[99]) ebd. S: 1347.
[100]) ebd. S: 1349. S. auch S: 58 dieser Arbeit.
[101]) Hall. Jb. 1840, S: 862.

höchstes Genie. Diesen Satz sieht P. insbesondere durch das Versagen der Jungdeutschen als Dichter bestätigt[102]). Er gibt auch die Begründung dafür ab, daß unser Kritiker gegen Freiligrath und dessen Vergleich des Dichterloses mit einem Nessushemd protestiert, worin ich ihm Ruge in seinem Epigramm „Modernes Dichterunglück" anschließt[103]).

Wir können also feststellen: der Gehaltsästhetiker P. bestimmt den Gehalt einer Dichtung durch die Forderung nach „Versöhnung". Daß diese konstitutive Bedingung eines Dichtwerkes primär nicht gemeint ist im Sinne irgendeiner Formung des gegebenen Stoffes, sondern eben material im Sinne eines (unter Umständen auch an gewisse Stoffe gebundenen) bestimmten Gehaltes, sehen wir u. a. auch daraus, daß diese konstitutive Bedingung zu einer genetischen wird bzw. eine solche zu ihrer Kehrseite hat: das, was P. die Versöhnung durch das Absolute nennt, kann der Dichter selbstverständlich nur darstellen, wenn er es persönlich als seine eigene Weltanschauung, Ueberzeugung, Sittlichkeit besitzt und ausübt[104]). Auch als Sittlichkeit. Wie wir gesehen haben, ist auch die Erkenntnis für P. letztlich eine Sache der Gesinnung[105]). Ein Aesthetiker aber, der auf den geistigen Gehalt den größten Wert legt, wird auch meistens den Wert der „Gesinnung" nach jeder Richtung hin so hoch wie möglich veranschlagen. So ist es eine Konsequenz, die im Prinzip auf dieselbe Weise wie die Festlegung des Dichters auf eine historisch-freiheitliche Weltanschauung aus einer ausgesprochen gehaltsästhetischen Grundeinstellung entspringt, wenn P. von der Forderung sittlicher Gehalte auch dazu übergeht, die in den Gehaltsästhetiken überhaupt beliebte[106]) Forderung aufzustellen, der Dichter müsse gerade als solcher auch ein großer, guter, tüchtiger Mensch sein[107]). Selbstverständlich ist für P. Goethe nur deshalb ein so großer Dichter gewesen, weil er zugleich ein so großer Mensch war, weil mit seinen bewundernswerten künstlerischen Gaben ebenso große sittliche Eigenschaften verbunden waren, ebenso wie auch Schiller z. T. erst durch eine „sittliche Kraft" aus sich den Dichter „herausarbeitet"[108]). Talent und geistige Gaben sind eben nichtig, wo sie, wie bei K. F. Bahrdt, nicht auf dem gediegenen und männlichen Charakter be-

[102]) D. M. 1859 I, 771, vgl. auch S: 40 ds. Arb.

[103]) Vgl. P. Gedicht „Aufforderung" von 1840 (Gedichte 3. Aufl. 1847, S: 135), N. Schr. I, 263, 268, 273, dazu Büttners Diss., S: 46 ff. Bei andern Gelegenheiten aber bezeichnet P. nicht nur die Epoche des Weltschmerzes als eine notwendige Kinderkrankheit (vgl. seinen Roman „Oberndorf", 1862, 1. Teil, S: 65), sondern er gibt sogar Beskriptionen vom Wesen des Dichters, die wie eine belletristisch gehaltene Phänomenologie des Zerrissenheitstypus anmuten: 10 Jahre I, S: 169, 170; „Oberndorf" 1. Tl., S: 60 f., 2. Tl., S: 226 f.; Goethe-B., S: 3 (vgl. Hegel: Vorlesungen üb. d. Philos. d. Gesch., Recl., S: 67); Lit.-Vorl., S: 139.

[104]) Vgl. auch die vulgären Formulierungen: D. M. 1856 II, 473; 57 II, 840; 59 I 224; 60 II, 711; 62 II, 459; 63 I, 909; 64 I, 68 f.; D. dt. Lit. d. Ggw. I, 104; Goethe-B., S: 3 f.

[105]) Vgl. auch die bei P. beliebte Gegenüberstellung: Gesinnung — Tat (z. B. Widmung des „Göttinger Dichterbundes").

[106]) Vgl. O. Walzel a. a. O. S: 149.

[107]) Vgl. aber Gött. Db., S: 367 f., 382 f.

[108]) Goethe-B., S: 6. N. Schr. I, 206 f., 209; II, 89.

ruhen[109]). Wie „ein Mensch von kleinem und geringfügigem Charakter ohne eine echte und lebendige Grundlage praktischer Sittlichkeit" niemals in Wahrheit „ein bedeutender Genius irgendeiner Art" sein kann, so kann ein sittlich verworfener Mensch auch im besonderen niemals in Wirklichkeit ein großer Künstler, am allerwenigsten ein großer Dichter sein[110]). „Sittliche Plastik", „höheren sittlichen Ernst"[111]): nichts anderes ist es, was P. auch unter der für ein Genie erforderlichen „Gesundheit" versteht.

Das Komische.

An eine durch höheren sittlichen Ernst ausgezeichnete Weltanschauung denkt P. nun aber auch bei der Versöhnung im Komischen, das ihm ganz besonders im wahren Sinne des Wortes am Herzen gelegen zu haben scheint[112]).

Neben dem Tragischen bildet das Komische eine zweite Ausprägung des allgemeinen „Grundprinzips" der Kunst, d. i. der „Verklärung und Versöhnung der Welt, wie sie ist". Im Tragischen werden die Gegensätze zum „gewaltsamen Konflikt" gebracht und dadurch aufgelöst, daß sie „aneinander zerschmettert" werden: es ist eine Weltanschauung, die, das Endliche als Endliches auffassend, dieses um des Absoluten willen verneinen muß. Zu dieser Versöhnungsart gleichsam den dialektischen Gegensatz bildet das Komische: in ihm werden nach Prutzscher Auffassung die Widersprüche in jedem Augenblick „friedlich" aufgelöst im Absoluten, „mit Liebe" zurückgeführt in das Vernünftige. Denn da diese Welt mit ihren Mängeln als „Hülle des Ewigen" der „humoristischen Weltanschauung" nur noch ein „heiteres Spiel" ist, mag eine solche Weltanschauung den Endlichkeiten des Daseins in heiterer Duldsamkeit gern ihr neckisches Treiben zugestehen. Weil im Tragischen das (schlechte) Endliche als solches auftritt, muß dieses, vom Absoluten besiegt, untergehen; im Komischen aber kann es erhalten bleiben, weil es hier Hülle des Ewigen ist — kürzer: im Tragischen bedingt die Auffassung der Widersprüche als etwas Endliches deren Vernichtung, im Komischen bedingt ihre Auffassung als Transparente des Absoluten ihre Duldung[113]).

[109]) v. Raumers hist. Taschenb. 3. F. Bd: 1, S: 608, 610, 611; vgl. D. M. 1862 II, 33.

[110]) Theat.-Vorl., S: 7; D. M. 1856 II, 772; 58 II, 871.

[111]) Vgl. auch M. u. B., S: 139, D. M. 1857 II, 808 und die Verspießerung dieser Ansicht N. Schr. I, 314 f.; II, 266, 267.

[112]) Für den Begriff des Komischen vgl. hauptsächlich folgende vier Stellen: Hall. Jb. 1839, Nr: 298–301; Literarh. Taschenb. II, S: 336–41; Kl. Schr. I, 263 f.; L. Holb., S: 132–36. Die Stelle im Literarh. Taschenb. bringt den Grundkern, die übrigen enthalten nicht nur sachlich, sondern z. T. auch wörtlich dasselbe. — Auch nach der Richtung (neben der Tendenz zur Aesthetik des Häßlichen) vervollständigt P. die Reihe der Hegelianer, daß sie sich alle auffallend stark innere Beziehung zum Optimismus des Fortschrittglaubens! die theoretische Erörterung des Komischen angelegen sein lassen (vgl. das Buch v. H. Glockner: F. Th. Vischer und das 19. Jahrhundert).

[113]) Hall. Jb. 1839, S: 2379. Das Unverletztbleiben des körperlichen Daseins ist schon für A. W. Schlegel Spezifikum des Komischen (Böcking V, 233).

Diese Grundbestimmung des Komischen (Erhaltung des Endlichen als eines Hindeuters auf das Absolute) erfährt nun bei P. gleichsam eine dialektische Auseinanderfaltung, in der das Komische erst als eine spezifisch realistische, dann wieder als eine spezifisch idealistische Kunstweise erscheint. Zunächst also ist das Prinzip des Komischen jene Liebe, die „die Wirklichkeit selbst in ihrer Sphäre mit williger Anmut gelten läßt“ [114]). Wie Synonyma stellt P. daher die Wendungen „gesunder Realismus“ und „humoristische Auffassung der Welt“ nebeneinander [115]). Nach seiner Ansicht bringt es das Wesen des komischen Romans mit sich, daß er „der gemeinen Wirklichkeit soweit entnommen“ wird, „daß, wer mit Zeit und Ort recht bekannt ist, die wirklichen Ereignisse und Personen wiedererkennen wird, welche . . den Dichtern den Stoff des Romans gegeben“ [116]). In der Fülle des Details, in dessen liebevoller Ausmalung, wie sie z. B. Fritz Reuters „Ut mine Stromtid“ aufweist [117]), besitzt der komische Roman eine seiner wesentlichsten Eigenschaften. Wegen seines engeren Anschlusses an die Wirklichkeit in „Des Lebens Ueberfluß“ gebührt Tieck der Vorzug vor Ferdinand Kürnberger, dem Verfasser einer der Tieckschen sonst ähnlichen Novelle „Don Juan“ [118]).

Macht so einerseits die Duldung des Endlichen in seiner eigenen „Sphäre“ die komische Kunst zu einer spezifisch realistischen, so macht sie anderseits das Absolute und die durch dieses bewirkte Versöhnung zu einer hochidealistischen. Wie sehr P. auf Beachtung gerade auch dieser Seite des Komischen dringt, erhellt schlagartig aus einer Bemerkung über sein eigenes Lustspiel „Nach Leiden Lust“: mit ihm will P. die neue Gattung eines „idealen“ Lustspiels gründen [119]). Indem P. sogar das Mehr an Realismus im Komischen spekulativ durch ein Mehr an Idealismus erklärt, erscheint ihm eben diese auch auf einem stärkeren Idealismus beruhende Ueberlegenheit als das eigentliche unterscheidende Merkmal des Komischen gegenüber dem Tragischen: da die friedliche Versöhnung der endlichen Widersprüche beim Subjekt ein noch stärkeres Durchdrungensein vom Absoluten voraussetzt, ist das Komische die höchste Art der Versöhnung, „die höchste Betätigung der Liebe“, „die höchste Befriedigung des Geistes“, insofern eben bei dieser Versöhnung (mit P. zu sprechen) das Absolute gleichsam eine noch stärkere Kraft bewähren muß! Erst seine „grandiose Keuschheit“ gibt so dem größten komischen Dichter, Aristophanes, das „Recht“ zu seinem grandiosen Cynismus [120]). Die Tragödie deutet dagegen aus dem Chaos des Unterganges „jenseit der Brücke des Todes“ nur hinüber „auf die ewige Morgenröte des Geistes und der Freiheit“. Damit, daß P. — ohne seinen eigenen Widerspruch [121]) zu bemerken — dem Komischen den

[114]) Hall. Jb. 1839, S: 2406.
[115]) Hierher gehört auch P. Abtrennung der Komik als „Erde“ von der Tragik als „Himmel unserer Klassiker“. (Hall. Jb. 1839, S: 2389.)
[116]) Hall. Jb. 1839, S: 2389, 2394—97, 2404—05, 2407.
[117]) D. M. 1864 I, 136.
[118]) Vgl. ebd. 1861 II, 144, 266 f.
[119]) Dr. W. I, S: XXXVI.
[120]) N. Schr. I, 361, 370 f.
[121]) Vgl. S: 60 dieser Arbeit.

unbedingten Primat zuerkennt, kommt er schon einen Schritt über Hegel selbst hinaus, von dem er sonst auch hier seinen Ausgang nimmt, indem er wieder das Subjekt, das Absolute und die Versöhnung beider zu den Knotenpunkten seiner Theorie macht. P. ist nämlich mit diesem Primat, soweit wir sehen, der einzige, bei dem sich eine ganz eindeutige Vorwegnahme der später von E. v. Hartmann vertretenen Auffassung des Komischen (bzw. des Humoristischen) als genialste Art der Versöhnung findet [122]). Denn nicht einmal die beiden P.' Generation angehörenden hegelianischen Aesthetiker Vischer und Ruge — von beiden waren 1837 Theorien des Komischen erschienen, von der Schrift des letzteren ist P. auch nachweislich beeinflußt — sind aus ihrer hegelianischen Grundeinstellung zum eindeutigen Primat des Komischen gelangt [123]).

So erfordert denn auch das Komische in noch stärkerem Maße als das Tragische eine „positive" Weltanschauung im Sinne eines unerschütterlichen Glaubens an den endlichen Sieg des Geistes: gerade der komische Dichter „bedarf mehr als jeder andere der Grundlage einer festen positiven Ueberzeugung, gerade ihm . . . tut der Glaube an das Wahre, Schöne, Göttliche am allermeisten not" [124]). Die höchste Versöhnung verlangt als solche eine besonders „feste Ueberzeugung von dem endlichen Sieg der Idee über ihre vergänglichen Widersacher" [125]). Wie beim Tragischen bedient sich P. auch hier wieder einer Terminologie, die eine das Absolute als Weltgrund anerkennende Weltanschauung als persönlichen Besitz vom Dichter fordert: „in dem einzelnen Subjekt" bedarf es „der idealen Heiterkeit", „um das Komische hervorzubringen" [126]). Und daß mit dieser idealen Heiterkeit, mit diesem Glauben an das Wahre auch der Komiker nicht anders als der Tragiker wieder nur auf den Hegelianismus festgeschmiedet werden soll, daran läßt P. keinen Zweifel: auf eine gesunde Komik hofft er, sobald „die Philosophie" alle Geister durchdrungen habe.

Diese und andere Wendungen, durch die P. die ideale Seite des Komischen kennzeichnet, zeigen im einzelnen die Beeinflussungen von anderer Seite. Seine Forderung einer positiven Ueberzeugung ist eine Parallele zu der Vischers nach einer „spekulativen Weltansicht" [127]). Ruges unzweifelhafter unmittelbarer Einfluß kommt darin zum Ausdruck, daß P. in dessen Manier ganz besonders vom komischen

[122]) Die Uebereinstimmung erstreckt sich wie die bezüglich des Tragischen wieder bis in die gedankliche Formulierung (E. v. Hartmann: Ausgew. Werke Bd: 4, 1887, S: 256 f.).

[123]) Da F. Schlegels Bezeichnung der Komödie als höchste Kunst, als die, die auf ihrer obersten Stufe die Freude in Entzücken verwandele, noch keine spekulativ hegelianische Begründung aufweist, so bleibt das Hauptcharakteristikum der Stellung, die P. in der Geschichte der Theorie des Komischen einnimmt, die Antizipierung jener Auffassung Hartmanns vom Komischen als der höchsten Art der Versöhnung.

[124]) D. M. 1859 I, 884.

[125]) Hall. Jb. 1839, S: 1341.

[126]) Kl. Schr. I, S: 275. Beachte vor allem die Formulierung des Zusatzes „um das Komische hervorzubringen".

[127]) F. Th. Vischer a. a. O. S: 163 ff., 185.

Dichter eine das Erhabenste und Niedrigste durchdringende „Liebe" verlangt und ihn beschreibt als den, vor dessen innerem Auge im Idealfalle alle Höhen und Tiefen des Daseins aufgedeckt liegen[128]). Eine ganz Rugesche Wendung gebraucht er, wenn er das Komische als nicht durch gutmütige Genügsamkeit, vielmehr durch seine welterobernde Siegesfreudigkeit, durch seinen „Herrscherblick" charakterisiert auffaßt[129]). Bis in die Einzelheiten der Diktion aber schließt er sich Ruge an, wenn er als Bedingung bzw. als Wesensmerkmal des Komischen vollendetes Selbstbewußtsein, ideale Heiterkeit des Geistes, vollendete Selbstgewißheit des Geistes, höchsten Triumph des menschlichen Geistes, höchste Bildung, höchste Betätigung göttlich-menschlichen Vermögens, kurz: Geist auf der höchsten Stufe seines Bewußtseins von sich selbst namhaft macht[130]). Nur auf dem „reinen Hintergrund großartigster Bildung", deren „würdigste Aufgabe" eben die Selbstbefreiung des Geistes ist, vermag nach P. „jene sonnenhelle Sphäre von Heiterkeit sich zu entfalten"[131]). Das Eigentümliche an dieser Ruge-Prutzschen Terminologie ist der synonyme Gebrauch von Begriffen wie Liebe, geistiges Selbstbewußtsein, Bildung, feste Weltanschauung und die geschichtsphilosophische Auffassung solcher geistigen Verhaltungsweisen und „Zustände" als bestimmte Entwicklungsstufen des Weltgeistes. Unverkennbar zeigt sich in dieser Anschauung vom Komischen als Resultat einer bestimmten Stufe des Bildungsfortschrittes der Hegelianismus. Zunächst schöpft diese Anschauungsweise noch unmittelbar aus den Ideengängen der Hegelschen Aesthetik. Gesteht doch Hegel selbst (soweit er es überhaupt tut) dem Komischen den Primat eben wegen der Ueberlegenheit auf seiten des Subjekts zu[132]), die von der Kunst auf ihrer letzten Stufe erreicht wird, indem er sich dabei diese Entwicklung so denkt, daß ihr Weg von einer Kunst präponderierender Aeußerlichkeit (symbolische Kunst) über eine Kunst der völlig ineinander aufgehenden Aeußerlichkeit und Innerlichkeit (klassische Kunst) zu einer Kunst präponderierender Innerlichkeit (romantische Kunst) führt, deren letzte Stufe er eben im Humor erblickt. – Wie sehr es darüber hinaus aber auch berechtigt ist, gerade in jener merkwürdigen Verquickung mit dem Bildungsgedanken einen charakteristischen Ausdruck für den Optimismus spezifisch hegelianischen Fortschrittsglaubens überhaupt zu erblicken, das zeigen uns noch folgende Erwägungen.

Wenn P. die das Endliche als Hülle des Ewigen auffassende komische Weltanschauung charakterisiert als eine auf höchster Bildung beruhende ideale Heiterkeit, so gebraucht er, wie erwähnt, Formulierungen, die zeigen, daß die so charakterisierte Weltanschauung nicht nur gesichtet wird als eine phänomenologische Wesensbestimmung des

[128]) D. M. 1859 II, 29. S. auch S: 70 f. dieser Arbeit.
[129]) Hall. Jb. 1839, S: 2401.
[130]) Literarh. Taschenb. II, S: 337; D. M. 1863 I, 115. Ruge sucht seine Behauptung auch empirisch zu belegen durch den Hinweis, daß der Wilde und der Barbar ohne Komik seien (A. Ruge: Sämtl. Werke 2. Aufl. Bd: 10, S: 311).
[131]) Hall. Jb. 1839, S: 2406.
[132]) H. Bd: XIV, S: 534 u. ö.

Komischen, sondern nach der Weise der Gehaltsästhetik zugleich auch als psychologische Voraussetzung für das Hervorbringen komischer Kunst. Durch Identifizierung dieses Zustandes einer idealen Heiterkeit mit der noch zu verwirklichenden politischen Freiheit als der Stufe des vollendeten Selbstbewußtseins des Geistes erweitert und spezifiziert sich nun zugleich für P. gemäß seiner in spekulativer Geschichtsphilosophie gründenden kollektivistischen Weltanschauung die psychologische Bedingung zu einer kulturpsychologischen. Wie der einzelne eines freien Bewußtseins, so bedürfen eben auch die Nationen eines freien Staatslebens, „um wahrhaft eine komische Literatur zu haben“ [133]). In diesem Sinne werden Ausdrücke wie „Freiheit“ und „höchstes Selbstbewußtsein des Geistes“ wieder wie Synonyma verwendet. Da diese Freiheit erst in einem vollkommenen, d. i. demokratischen Staatsleben verwirklicht und garantiert ist, bildet dieses die Voraussetzung für das Hervorgebrachtwerden komischer oder doch wenigstens großer komischer Dichter [134]). „Je tätiger unser ganzes Volksleben sich gestalten wird“: dieser bezeichnende Satz wird von P. als eine Art explikativer Apposition jenem von uns schon angezogenen Satz beigefügt: „Je mehr die Philosophie alle Geister durchdringen wird“ [135]). In Wienbargscher Ausdrucksweise läßt sich P. folgendermaßen aus: „Wunderliches Verlangen, daß die Poesie munter und keck und witzig sein soll, wo das Leben schal und öde und langweilig ist . . .“ [136]). Stellen, die dieses gesunde Leben als Demokratie spezifizieren, sind außerordentlich zahlreich [137]). Ohne freies Staatsleben vermag es wohl die niedrigen Arten des Komischen zu geben, aber keine in sich fertige humoristische Weltanschauung, die eben wie alles Edle und Gute nur in der gereinigten Luft der Freiheit gedeihen kann.

So können wir denn an dieser Stelle speziell für das Komische auch noch ein Stück „historischer Kritik“ nachtragen. Während unter den Neueren die Engländer die reichste und beste komische Literatur besitzen, weil, wie P. meint, bei ihnen wahrhaft bodenständige Freiheit in Sitten und Gebräuchen herrscht und auch ihr politisches Leben wenigstens vom Hauche der Freiheit durchströmt ist [138]), gilt es „historisch“ zu „begreifen, daß die gesamte deutsche Entwicklung noch keineswegs auf dem Höhepunkte angelangt ist, auf welchem . . . die humoristische Weltanschauung der Komödie überhaupt erst möglich wird“. Aus Mangel an Volkstümlichkeit, nicht als Folge der Gottschedschen Reformbestrebungen war im 18. Jahr-

---

[133]) Kl. Schr. I, 275. Hall. Jb. 1839, S: 2378 f.

[134]) Die Anknüpfung des Gedeihens der Komödie an volkstümliche Zustände, wennschon auch diese Volkstümlichkeit nicht immer bewußt im demokratischen Sinne verstanden wird, ist ja ein Gedanke, der in der deutschen Aesthetik schon auf eine längere Tradition zurückblicken konnte. Von den Hegelianern stimmt konsequenterweise wieder Hettner mit P. überein: a. a. O. S: 109.

[135]) Hall. Jb. 1839, S: 2389. S. auch S: 68 ds. Arb.!

[136]) D. M. 1856 II, 507.

[137]) Kl. Schr. I, 275 f.; Theat.-Vorl., S: 173; Hall. Jb. 1840, S: 991

[138]) D. M. 1856 II, 507.

hundert die improvisierte Komödie zum Untergang bestimmt[139]. „Diejenige Erweiterung des öffentlichen Bewußtseins", „seine Mannigfaltigkeit der Interessen, seine Lebhaftigkeit und Allverständlichkeit der nationalen Beziehungen, mit einem Worte jene Weite und Tiefe des Blicks, ohne die ein wahrhaft humoristischer Dichter garnicht entstehen kann"[140], konnte auch von den Klassikern nicht damit gewonnen werden, daß sie die Lust am Unflätigen verminderten - eine Aufgabe, durch deren Lösung ihnen allerdings das Verdienst zufällt, Wegbereiter der Zukunft zu sein[141]. Die Erde, die wir zum Himmel unserer Klassiker hinzuerobern müssen, d. i. die komische Kunst, die wir zur Ergänzung unserer tragischen hervorzubringen haben, setzt — hier stimmt P. vollständig, auch terminologisch, mit Hegel überein - einen Zustand des „heimischen Wohnens im Ideal" voraus; Goethes und Schillers Aufgabe aber war darauf beschränkt, den Zustand der Erhebung zum Ideal zu erreichen[142]. So hat die Schwäche der modernen komischen Literatur überhaupt ihren Grund „in den politischen Zuständen, in denen wir leben"[143], insofern zu der „äußersten und glücklichsten Entwicklung des menschlichen Geistes, wie sie das Wesen des Komischen bedingt, eben auch die künftige Gestaltung des Staates gehört[144]. Durch die hieraus entspringende Einsicht, daß uns das Komische als höchste Entwicklungsstufe erst von der Zukunft beschert werden kann, gelangt P. von der „Erklärung" zur Entschuldigung und Rechtfertigung. Man soll, fordert er, nicht auf die Geschmacklosigkeit des Publikums und die Trägheit der Bühnenvorsteher schelten, als ob nur dies es wäre, „was uns bisher von dieser letzten und köstlichsten Entfaltung der Poesie zurückgehalten hat"[145]. Solcher Eifer macht nur gegen die bereits vorliegenden Leistungen ungerecht: gegen das Familienlustspiel, „in welchem gerade Bretzner, Jünger, Beck und Kotzebue zum Teil Vortreffliches geleistet haben", gegen das französische Lustspiel, in dem sich wie im deutschen die Familie) die „nationale Gesellschaftlichkeit" spiegelt. Insofern diese französische Gesellschaft „der Prototyp der modernen Geselligkeit überhaupt" ist und weil darum die französischen Stücke „einen Berührungspunkt mit unserem gegenwärtigen Bewußtsein" haben, bedeutet es auch mehr als eine Laune der Uebersetzer und Regisseure, „daß gerade diese französische Komödie in den Kreis unserer Literatur hineingezogen worden ist"[146].

Soweit P. in Familie und Gesellschaft bedingende Faktoren des staatlichen und freiheitlichen Lebens erblickt, verrät sich schon in diesen anerkennenden Kritiken seine Tendenz, die „Freiheit" nicht nur als kulturpsychologische Voraussetzung für die Hervorbringung des Komischen zu fordern (gleichsam also insofern sie die einzig

[139]) Theat.-Vorl., S: 242.
[140]) Vgl. A. 128) dieses Kapitels.
[141]) D. M. 1859 II, 31.
[142]) Hall. Jb. 1839, S: 2389.
[143]) D. M. 1856 II, 506.
[144]) Kl. Schr. I, 266 f., 272 vgl. 277 und Hall. Jb. 1839, S: 2408; D. polit. Wochenstube, S: 123; Theat.-Vorl., S: 241.
[145]) Hall. Jb. 1840, S: 990.
[146]) ebd. S: 991.

analoge und adäquate materielle Grundlage bildet zu einer geistig-weltanschaulichen Einstellung, die allein „das Komische“ aus sich zu erzeugen vermag), sondern in eben dieser Freiheit auch wieder den Stoff zu sehen, durch dessen Darstellung allein die Forderung eines idealen „Inhalts“ erfüllt werden kann. Die Republik, wenn wir es so ausdrücken dürfen, ist nicht nur, als der erzeugende volkliche und zeithafte Boden, Bedingung für die Entstehung des Komischen, sondern auch, als Stoff, ein konstitutives Element seines Wesens. Aristophanes gilt als der komische Dichter, weil sein Werk ein Spiegelbild des „großartigsten“ öffentlichen Staatslebens ist und nichts enthält „von häuslicher Misere, von unglücklichen Liebespaaren, geprellten Oheimen, unverhofften Erbschaften“ [147]). Aus ähnlichen Erwägungen heraus (wegen seiner nationalen Charaktere) wird auch Holberg, werden sogar Iffland und Kotzebue gelobt [148]). Der Forderung öffentlicher Interessen entsprechen ferner Marggraffs „Fritz Beutel“ und Trautmanns „Chronika des Herrn Petrus Nöckerlein“.

Wegen ihrer Abhängigkeit von republikanischen Zuständen also liegt die Komik, diese „Tochter“ einer göttlichen Heiterkeit, die wir als solche eben „als die letzte und reifste Frucht der ganzen Bildung“ zu erkennen haben, „keineswegs nur so am Wege“. Nicht nur die Mängel der modernen deutschen Literatur erklären sich aus dem Fehlen solcher vollkommenen staatlichen Zustände eines Volkes. Gewiß konnte ein Aristophanes, weil in Athen das großartigste öffentliche Staatsleben herrschte, „die Komödie im höchsten, einzig wahren Sinne“ schaffen [149]). Doch sogar sein Werk weist Mängel auf, wie denn überhaupt nach P.' Ansicht die Literatur der Griechen, Italiener und Engländer vom „komischen Ferment“ nicht „so durchaus durchdrungen worden“ ist, „daß nicht die Kunstwerke . . . durch die Unvollkommenheit, in der in ihnen das Komische zur Erscheinung gelangt ist, das Zeitliche und Irdische ihrer Abstammung verrieten“ [150]). Und wenn P. diesen Tatbestand als in der „Natur“ der Sache gelegen betrachtet, so deswegen, weil für ihn eben das Grundwesen des Komischen eine höchste Versöhnung ist, die, als solche allein in nur selten erreichten vollkommenen Staatszuständen realisierbar, eine pragmatische Erklärung der Mängel des Komischen aus den jeweiligen politischen Zuständen verlangt bzw. gestattet: alle diese eben so zahlreichen wie gefährlichen „Verunstaltungen“ des Komischen [151]) lassen sich daraus erklären, daß es eben, wie P. es ausdrückt, sehr geneigter Sterne bedarf, „wenn

[147]) Kl. Schr. I, S: 273 f. vgl. mit II. Bd: XIV, S: 542, 559 f., ferner mit Ruges Sämtl. Werken Bd: 10, S: 341 und mit Hettner a. a. O. S: 149, 152, 158 ff. Diesen Stellen zufolge ist Aristophanes für Hegel und die Hegelianer überhaupt der ideale komische Dichter. — Ueber die griechische Komödie hörte P. bei Droysen, über Aristophanes' Ritter und Wolken bei Bernhardy (s. G. Büttners Diss., S: 16).

[148]) Literarh. Taschenb. II, 357, 360; Hall. Jb. 1840, S: 990.

[149]) Kl. Schr. I, S: 273 f.

[150]) Hall. Jb. 1839, S: 2385 f.

[151]) ebd. S: 2389.

das Bewußtsein und die Stimmung ganzer Zeiten und Völker sich zum Humoristischen verklären soll“ [152]).

Das ideale echte Komische wird nun von P. noch durch Verwendung weiterer traditioneller Formulierungen näher charakterisiert und spezifiziert. Zwar finden wir bei ihm im Gegensatz zu Ruge keine feste Scheidung der verschiedenen Kategorien des Komischen etwa als Humor, Witz, Ironie, Satire; P. neigt vielmehr dazu, diese Termini pro miscue zu verwenden. Indessen wie — nach E. v. Hartmanns sehr richtiger Beobachtung schon Hegel unter der von ihm so genannten Komik eigentlich nur den (vom Lächerlichen zu trennenden) Humor versteht, so schwebt auch P. offensichtlich bei allen seinen Wendungen als komisches Ideal der Humor vor Augen. Häufiger als Hegel selbst gebraucht er die Ausdrücke Humor, humoristische Weltanschauung u. ä.; diese und der Ausdruck Komisches werden durchgehend pro miscue angewendet, so zwar, daß mit dem Komischen als einer Art umgekehrten pars pro toto) stets dessen spezielle Form des Humors gemeint ist. Dem entspricht es, daß auch ihrem Inhalt nach P.' spekulative Definition des Komischen Duldung der „Endlichkeiten“ als Hülle des Ewigen) nur eine hegelianische Modifikation von Jean Pauls Bestimmung des Humors als des umgekehrten Erhabenen darstellt, das nicht das einzelne vernichtet, „sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee“ [153]. Außer auf spekulativem Wege wird aber das Wesen dieses idealen Humors von P. auch noch mit mehr deskriptiver Schlichtheit bestimmt als Beieinander von Ausgelassenheit und Ernst, welchen beiden in der spekulativen Definition auf der einen Seite die endlichen Widersprüche, auf der andern das Absolute und Ewige gleichsam entsprechen; der ideale Begriff des Humors ist nach P. dahin aufzufassen, „daß er neben dem freiesten und mutwilligsten Spiel der Laune den tiefsten Ernst des Lebens umfaßt“ [154]). Vermischung von Scherz und Ernst: zu dieser Formulierung hatte sich schon Jean Paul bekannt, aus einer Auffassung heraus, derzufolge dem Humor der unauflösliche tragische Widerspruch zwischen Bedingtem und Unbedingtem zugrundeliegt [155]). Fr. Schlegel hatte dann in dieser Vermischung das Kennzeichen einer sokratischen Ironie erblickt, die die unbedingte Willkür des Humors mit Notwendigkeit und Vernunft vereinige [156]). Aehnlich leitet ferner Vischer den Ernst des Humors aus dem Komischen ab, sofern er ihn als Erfüllung der Forderung nach einem im Subjekt als Macht des Gemüts vorhandenen Erhabenen auffaßt. Endlich weiß (um die Entwicklungsreihe für die hegelianische Aesthetik gleich zu vervollständigen) auch noch E. v. Hartmann um diese Doppelnatur des Humoristischen, wenn er, Solgersche Anregungen aufgreifend, das Humoristische definiert als

---

[152]) Kl. Schr. I, S: 266; Literarh. Taschenb. II, 341.
[153]) Günther Voigt: Die humoristische Figur bei Jean Paul, Halle 1934, S: 4 f.
[154]) D. M. 1859 II, 29. N. Schr. II, 277 ff.
[155]) Vgl. E. Berend: Jean Pauls Aesthetik 1909, S: 229, 230, 234.
[156]) Lyzeumfragment Nr: 108.

die ästhetische Auffassung, die das Rührende und das Komische bzw. das Tragische und das Komische miteinander verbinde[157]).

So hat denn P. an Hermann Presbers oft geistreichem „Wolkenkuckucksheim" doch das auszusetzen, „daß es ihm an jenem Ernst fehlt, dessen auch der Humor als seiner eigentlichen Grundlage nicht entbehren kann[158]). Dagegen kann sich P. nichts im höheren Sinne Rührenderes denken als Reuters „Ut mine Festungstid", das den Satz bestätigt: „Der Humor, diese köstlichste Blüte der Poesie, muß mit Tränen benetzt sein, bevor er sich recht entfaltet". Auch „Ut mine Stromtid" liefert ganz ähnlich den Beweis für ein Dichtertum im schönsten und höchsten Sinne, insofern der Dichter mit diesem Werk zeigt, „daß er mit derselben Meisterschaft wie die Welt des Humors auch die Welt der Tragik beherrscht"[159]). Im positiven Sinne bewahrheiten ferner Bauernfelds Gedichte das „kein echter Scherz ohne einen Hintergrund tiefen sittlichen Ernstes"[160]). „Das Meisterstück dieser ganzen Gattung" (nämlich des komischen Romans) bildet Cervantes' Don Quixote wegen seiner Vereinigung von großartigem Tiefsinn und heiterer Ergötzlichkeit. Andere Kritiken betonen das idealistische Element in weltanschaulich-spekulativem Sinne, so z. B. die über Waiblingers „Briten in Rom" und die über Ruges „Novellisten", der deswegen wirklich vollkommen ist, weil er „neben der eigentümlichen komischen Kraft"[161]) die „großartigere Basis" eines durchgebildetsten, abgeklärten und darum in seiner göttlichen Heiterkeit so freien und reichen Geistes nicht vermissen läßt, kurz: weil in ihm „die göttliche Heitere des humoristischen Bewußtseins uns umfängt"[162]).

Von diesem echten Humor will P. die „falschen Richtungen des Komischen" getrennt wissen. Die negativen Konsequenzen, zu denen er da auf Grund seiner Idee eines „welterobernden" Humors gelangt, sind literaturkritisch weit entscheidungsvoller als die soeben dargestellten positiven.

Zwei Grundarten falscher komischer Dichtung werden unterschieden: der einen Gruppe von Poeten geht nach P.' Ansicht die Auflösung der „Welt" im Komischen zu weit, der andern nicht weit genug. Die erste zerfällt wiederum in die sentimentalen Poeten einerseits und in die Tendenzpoeten oder Dogmatiker anderseits, welch letztere von P. bezeichnet werden als die „Poetaster, die den Feenwagen des Humors zugleich als Paketpost für Moral und gute Sitte benutzen". Beider Furcht vor der zuweit gehenden Auflösung der Welt differenziert sich dahin, daß die Dogmatiker die Wirklichkeit, die Sentimentalen die Wahrheit aller höheren und göttlichen Empfindungen fürchten. Alle diese spekulativ zurechtfrisierten Bestimmungen enthalten implicite bereits die Ablehnung. Der sentimentale Komiker widerspricht der Forderung einer „groß-

[157]) E. v. Hartmann: Ausgew. Werke Bd: 4, 1887, S: 256 f.
[158]) D. M. 1859 II, 221; 62 II, 454; 63 I, 115 f.
[159]) D. M. 1862 II, 454; 63 I, 115 f.; 64 I, 136, 146.
[160]) Ebd. 1856 II, 27 f.
[161]) Ungefähr dasselbe wie „Humor der Darstellung".
[162]) Hall. Jb. 1839, S: 2393. Vgl. aber N. Schr. I, 155; II, 140.

artigen" Weltanschauung bzw. der einer organischen Mischung von Scherz und Ernst dadurch, daß er glaubt, die erhabenen Empfindungen mit besonderem Nachdruck hervorheben zu sollen, damit sie nicht vom bunten Spiel der Laune überglänzt würden. Den Ernst solcher Bemühungen kann man, meint P., nur als einen törichten Irrtum belächeln. Launig-satirisch kennzeichnet er die Vertreter dieser Art von Komik als Leute, die der Ansicht seien, „als sei die Komik nur eine niedrige Potenz, das Weinen bei weitem anständiger als das Lachen" [163]). Zu ihnen zählt er die „Stammväter" der larmoyanten Komödie, aber auch Jean Paul mit seiner „waschlappigen" Sentimentalität [164]). Ferner bleibt Dingelstedt (im Gegensatz zu Ruge) mit seinen „Neuen Argonauten" in Sentimentalität stecken [165]). Zu den Vertretern der Tendenzpoesie gehört Holberg, und selbst Molière genügt wegen seiner starkbetonten Tendenz den höchsten Ansprüchen nicht. Derselbe kritische Gesichtspunkt ist ferner maßgeblich bestimmend auch für die Ablehnung eines Romans wie Knigges „Reise nach Braunschweig". Dagegen geht es wohl mehr auf die sentimentalen als auf die tendenziösen Poeten, wenn P. einmal bemerkt, der Humor könne zwar nicht des Sittlichen entbehren, der Dichter dürfe jedoch in der Hervorhebung dieses Momentes nicht zu ausführlich werden, insbesondere müsse die eine „Besserung" des Romanhelden bewirkende Katastrophe den Roman beschließen, weil mit ihr „das Interesse des Romans wenigstens als eines komischen zu Ende" sei und höchstens „nur die Keime der Besserung, die Nähe der sittlichen Erhebung" gezeigt werden dürften [166]).

Mit den Poeten aber, denen die Auflösung der Welt nicht weit genug geht, meint P. die Ironiker. Hier macht er sich ausdrücklich Hegels in der Einleitung zur Aesthetik gegebene Kritik der falschen romantischen Ironie zu eigen [167]). Dieser Kritik zufolge sind die Ironischen von den Komischen streng zu scheiden. Da es auf den Gehalt dessen, was im Komischen zerstört wird, ankommt, können ironische Darstellungen als Zerstörung auch des „Substantiellen", zu denen im Gegensatz echte komische Darstellungen nur an sich selbst Nichtiges und Negatives zerstören, kein wahres Interesse erwecken [168]). Da ja auch P.' Begriff einer idealen Komik das Substantielle (Ewige) zur Bedingung des Poetischen macht, kann und muß auch er nach Hegelschem Vorgange das Ironische mit derselben Begründung ablehnen. Während seiner Ansicht nach von Dogmatikern und Sentimentalen die idealistische (ernste) Seite fälschlicherweise hervorgehoben wird, wird ebenso fälschlich bei den Ironikern die Versöhnung zerstört durch das geflissentliche Herausfallen aus dem Poetischen in die Prosa und durch das damit bewirkte Hineingeraten „aus der

---

[163]) Hall. Jb. 1839, S: 2386 f.
[164]) D. M. 1859 II, 29, 31. — Kl. Schr. I, S: 270 wurde Jean Paul aber ausdrücklich trotz dieses Mangels als „größter komischer Genius unserer Nation" bezeichnet (vgl. aber S: 76 dieser Arbeit).
[165]) Hall. Jb. 1839, S: 2393.
[166]) D. M. 1856 II, 509.
[167]) Hall. Jb. 1839, S: 2387.
[168]) H. Bd: XII, S: 104.

Schönheit (weil aus der Wahrheit) in die Häßlichkeit“ [169]). Die Aufhebung der Illusion, von den Romantikern im Anschluß an die idealistische Philosophie eines Fichte mit der unbegrenzten Macht des Ichs begründet, ist so für P. nichts anderes als unkünstlerischer Naturalismus: die Wirkung dieses Mittels beim Publikum ist „ebenso gewiß, als wie Kinder und ungebildete Leute lachen, wenn z. B. der Schauspieler im Pathos seiner Rolle oder der Geistliche auf der Kanzel plötzlich, in der ergreifendsten Stelle, niesen oder husten oder sonst durch eine unfreiwillige Demonstration der gemeineren Natur uns in die krasse Wirklichkeit der Dinge zurückversetzen muß“ [170]). — Auch die Ironie ist nun, genau so wie die Sentimentalität und die Tendenzpoesie, eine P. als kritisches Richtschwert dienende feste Kategorie, und wieder muß mancher Kopf unter diesem Schwert fallen. Schon bei dem so hoch geschätzten Aristophanes finden sich „Spuren“ der falschen Ironie: die Parabase ist als das ausdrückliche Aufheben der poetischen Illusion“ ein „kranker Flecken“ [171]). Dieser falschen romantischen Ironie huldigen außerdem Plautus, die Volkskomödie der Italiener, die Franzosen, Holberg und — last not least — „die falsche Komik der Romantiker“ selbst, vornehmlich die am „Mangel wahrer und gesunder Komik“ leidenden dramatisierten Märchen Tiecks. Doch auch noch in Kellers „Pankraz der Schmoller“, „Die drei gerechten Kammacher“, „Spiegel das Kätzchen“ finden sich „romantische Launen“: die Erzählungen enthalten einen „Humor, der zu sehr nach jenem ‚Kitzle mich, damit ich lache‘ unserer Romantiker schmeckt“ [172]). Besonders deutlich verrät P. die Hegelianische Begründung seiner Ablehnung der Ironie, wenn er Romantiker und Jungdeutsche charakterisiert als die „tat- und inhaltlose ironisierende Genialität“, die nirgends die tatsächliche Erhebung zum Besseren befördere, sondern sich begnüge, „als müßige und unfruchtbare Ironie den Zuschauer zu allen Verirrungen und Selbsterniedrigungen des geknechteten Geistes abzugeben“ [173]). Das das Ideal des Komischen immer noch nicht erreicht worden ist, ersieht man endlich auch daraus, daß „sogar“ Shakespeare es nicht verschmäht hat, „auch wohl einmal durch dieses Mittel (romantische Ironie) zu wirken“ [174]). 1859 sieht P. in den Aristophanes, Cervantes, Rabelais, Shakespeare [175]), Swift, Sterne und in dem Deutschen Fischart die Reihe echter Komiker von Rang erschöpft“ [176]).

Es gibt aber noch andere niedrige Arten des Komischen. Komisches „im gewöhnlichen Sinne“ sind das bloß Spaßhafte, willkürliche Einfälle einer launigen Person: der Hanswurst ist keine echt komische Figur, sondern ein „abstrakter inhaltloser (!) Narr“.

---

[169]) Hall. Jb. 1839, S: 2387, 2388.
[170]) Kl. Schr. I, 272.
[171]) Vgl. aber Kl. Schr. I, 280.
[172]) D. M 1856 II, 259.
[173]) Dt. Jb. 1842, S: 852, 860, vgl. N. Schr. I, 150.
[174]) Hall. Jb. 1839, S: 2388; Kl Schr. I, 272.
[175]) P. hörte über den von ihm wie allen Jahrbücherkritikern hochgeschätzten Shakespeare bei Ulrici (Büttners Diss., S: 16).
[176]) D. M. 1859 II, 29, 31.

Bei Friedrich Hackländer kommt die Komik „nicht über den Spaß hinaus, es fehlt jene große und freie Weltanschauung, ohne die kein wahrer Humor sich entfalten kann“ [176]). Wahre Komik ist auch grundverschieden von allem bloß Witzigem. Vor allem hat mit dem Inhalt eines „wahren“ komischen Kunstwerks weder der von P. einmal „hohl“ und „frivol“ genannte Witz eines Berliner Eckenstehers noch der eines Wiener-Würstchen-Verkäufers etwas gemein. Aber auch etwa ein „leichtfertig witzelnder, komisch sein sollender“ Aufsatz wird von P. als „in Wahrheit nur platt“ kritisiert [178]). Saphir wird wegen seiner „faden“ Wortwitze getadelt. Trotz ihrer „zierlichen Witze und Wortspiele“ sind auch die Franzosen weit entfernt von den „wahren Faktoren aller Komik“. Auch der „Witz, der durch komische Uebertreibung wirken will“, die Karikatur, muß als eine niedrigere, wohlfeilere Art des Humors „sehr sparsam verwandt werden“; gerade entgegengesetzt einer „Verklärung der Wirklichkeit“ ist eine „willkürlich geschaffene Welt von Karikaturen“, wie sie Dingelstedts „Neue Argonauten“ darstellen [179]). — Ueberhaupt charakterisieren Fadheit, willkürlicher Zufall, vorgebliche Naivität, ganz besonders aber Unflätigkeit das Komische als einen Humor mit „Fuselgeruch“. Namentlich was die Unflätigkeit betrifft, zeigt sich P., im Gegensatz etwa zu Vischer, der in dieser Beziehung weit weniger empfindlich ist [180]), von ziemlicher Skrupulösität erfüllt; besonders sind es natürlich sexuelle Unflätigkeiten und Frivolitäten, die auch von einer echten komischen Darstellung ausgeschlossen sind, ja einen diametralen Gegensatz zu ihr bilden. „Das unverschämte Treiben der Libertins“, erzürnt P. sich, „die als Propheten der Fleischesemanzipation besonders bei den Franzosen . . . für das liederliche Geschäft der Grisetten die bezahlte Feder führen“, ist verwandt mit der falschen romantischen Ironie: „denn es ist in der Tat nur noch ein kleiner Schritt, statt des inhaltleeren und unwahren Subjekts geradehin das ebenso unwahre und schlechte Subjekt mit allen nichtsnutzigen und geilen Forderungen seiner tierischen Natur zur Basis der Weltanschauung (!) zu machen“ [181]). Dieselbe Rüge, die hier der französischen Literatur erteilt wird, erfährt aber auch die deutsche komische Literatur des 16. Jahrhunderts und natürlich auch Heine, der mit seinen „Unflätereien und Zoten“ ein „Flaneur“ ist, wie sie auf den Boulevards von Paris „zu Hunderten den Loretten und Dames aux Camelias nachstreichen“ [182]).

Zwiespältig erscheint P.' Auffassung und Vorstellung vom Satirischen. Mit dem Komischen einfach identifiziert wird dieses in einer Wendung wie „der komische Dichter, der Satiriker“. „Echte“ Satire, wie sie P. hierbei im Auge hat, entsteht als solche ebenfalls nur auf der „Grundlage einer festen positiven Ueberzeugung“ und

[176]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 184.
[178]) Hall. Jb. 1840, S: 1640.
[179]) D. M. 1856 II, 810; Hall. Jb. 1839, S: 2401.
[180]) Vgl. Vischers Aeußerung a. a. O. S: 173 f.
[181]) Hall. Jb. 1839, S: 2388. Vgl. H. Bd: XIV, S: 534.
[182]) N. Schr. I, 371 f.

muß sich außerdem freihalten vom Moralpredigen[183]). Ein schlechter Satiriker dagegen ist, wer aus dem „abstrakten Negieren" nicht herauskommt, das nur einen „Mischmasch" satirischer Einfälle hervorzubringen vermag[184]). An anderer Stelle erscheint das Satirische wiederum überhaupt nicht als kunstgemäß. Ueber Hermann Marggraffs „Fritz Beutel" äußert sich P.: „Ein anderer Mangel scheint uns in der stark satirischen Beimischung zu liegen, mit welcher der Verfasser seinen Humor versetzt hat. Es ist das freilich ein ganz moderner Zug und wir begreifen vollkommen, wie der Verfasser auf diesen Irrweg geraten ist. Aber ein Irrweg ist es und bleibt es". In demselben Sinne heißt es von dem Naivität und Treuherzigkeit verlangenden „Münchhausenschen Humor": „jeder satirische Fingerzeig, der uns daran erinnert, daß neben dieser verkehrten Welt des Unsinns noch eine andere höchst reale Welt existiert[185]), stört die Illusion" und raubt das für den Genuß dieser „Gattung" notwendige „traumartige Behagen"[186]).

Endlich bildet die Epopoe, das komische Epos, eine ihrem Wesen nach niedrige Gattung. 1839 definiert P. das komische Epos als Darstellung unheroischer Begebenheiten im heroischen Stil, bezeichnet es als eine bestimmte „Art von Travestie" und nennt bereits um diese Zeit „das ganze Mittel ein äußerliches", insofern es „wie die geflissentliche Zerstörung der Illusion auf einer Selbstironisierung" beruhe[187]). Als äußerliches Mittel muß es, darin der Karikatur ähnlich, „wenn überhaupt, jedenfalls sparsam" angewendet werden, soll es nicht, wie in Dingelstedt „Neuen Argonauten", zum eintönigen und wohlfeilen „Spaß" werden, der nur Ekel erregt[188]). Als eine Unterart des Komischen deutlicher hervorgehoben wird die komische Epopoe von P. im Jahre 1857, wo er das Prinzip dieser Gattung als künstlichen Widerspruch folgendermaßen fomuliert: „Die Dinge wirken dabei nicht durch ihre Komik an sich, sondern erst durch ihre geflissentliche und unwahre Beziehung auf eine andere, künstlich aufgebaute Welt. Der Widerspruch, welcher aufgelöst werden soll, ist kein natürlicher und ursprünglicher, sondern er wird erst künstlich um des Effekts der Auflösung willen geschaffen". Für den Genuß zieht P. daraus den Schluß, daß jener, als durch Kenntnis des „parodischen Maßstabs" bedingt, mehr ein gelehrter, aber kein künstlerischer sei[189]). Dieser niedrigen Art des Komischen sind zuzuordnen: der Froschmäusler und ähnliche Tierfabeln, Tassonis Geraubter Eimer und seine italienischen Nachahmungen, die komischen Epopoen der Engländer und „unsere Zarachiäschen Nachbildungen", Holbergs Peter Paars und endlich z. T. auch der durch Fielding eingeführte komische Roman, für welchen Typus die Dingelstedtschen

---

[183]) D. M. 1856 I, 850.
[184]) D. M. 1859 I, 848.
[185]) Vgl. Vischers Verstandesprinzip a. a. O. S: 173 f.
[186]) D. M. 1856 II, 510.
[187]) Hall. Jb. 1839, S: 2405.
[188]) ebd. S: 2404 f.
[189]) L. Holb., S: 178 f. Vgl. noch N. Schr. II, 178.

„Neuen Argonauten" als Beispiel bereits mehrfach erwähnt worden sind.

3. Begriff der inneren Form.

a) Begriff der inneren Form im engeren Sinne.

Mit den Ausführungen über das Komische stehen wir am Ende unserer Untersuchung über den Begriff der Versöhnung, in welcher P. gleichsam die eigentliche poetische Funktion des von der Kunst zu fordernden ideellen Gehaltes erblickt. Eben dieser Standpunkt einer idealistischen Gehaltsästhetik ist es, der nun auch P.' Begriff der Form in entscheidender Weise bestimmt. Zugleich zeigt sich P. in diesem Punkte am ausgesprochensten von der Aesthetik der Klassiker beeinflußt. Er übernimmt nämlich den Begriff der inneren Form, wie er, seit Plotin Charakteristikum der Gehaltsästhetik überhaupt [190]), in der Neuzeit gewonnen wurde vor allem durch Shaftesburys Uebertragung der dynamischen Auffassung der Platonischen Idee im Sinne einer immanenten Formkraft aus der Naturphilosophie in die Aesthetik und wie ihn durch Shaftesburys Vermittlung dann vor allem Herder, Goethe und A. W. Schlegel vertreten haben [191]). Auch noch die Hegelsche Aesthetik, als entschieden idealistische Gehaltsästhetik, läßt die Mangelhaftigkeit der Form von der Mangelhaftigkeit des Inhalts herrühren und erst die „wahrhaft konkrete Idee" die „wahre Gestalt" hervorbringen [192]). Indessen liegt kein Zwang vor, für die wichtigsten Formulierungen, die P. dem Begriff der inneren Form gibt, auf Hegel zurückzugehen, im Gegenteil läßt uns die Verwendung des Organismusbegriffes in diesem Zusammenhang eher an Herder denken. So fährt man am richtigsten, wenn man die Gesamttradition idealistischer deutscher Gehaltsästhetik als Quelle ansetzt. Form ist für P. „die andere notwendige und untrennbare Hälfte jedes Kunstwerks" [193]), denn bei jedem „echten" Kunstwerk wenigstens ist „die Form mit dem Inhalt so innig verbunden, ja die Form bildet einen so wesentlichen Bestandteil des Kunstwerkes selbst, sie gehört so entschieden mit zur Notwendigkeit des künstlerischen Organismus, daß sie ohne Beeinträchtigung des letztern weder aufgegeben noch beliebig vertauscht werden kann" [194]). Und diese Notwendigkeit ist zu verstehen im Sinne einer Auffassung der Form als Erzeugnis des geistigen Gehalts: Form ist „die eigentümlichste und notwendigste Offenbarung des inneren schaffenden Geistes" [195]), der Geist allein ist es, „der Formen schaffen und erhalten kann". Aus der Geistigkeit der höchsten Dichtgattung wird insbesondere die Form des Dramas als eine innere abgeleitet und charakterisiert: „Weil

---

[190]) Vgl. O. Walzel a. a. O. S: 150, 156.
[191]) Vgl. A. Besenbeck: Kunstanschauung und Kunstlehre A. W. Schlegels. Diss. Berlin 1930. Germ. Stud. H: 87, S: 91.
[192]) H. Bd: XII, S: 35, 113, 114.
[193]) Hall. Jb. 1839, S: 1355. D. M. 1859 I, 138.
[194]) D. M. 1861 II, 113. Vgl. auch N. Schr. I, 317, 319 f.
[195]) Hall. Jb. 1840, S: 493; Gött. Db., S: 397. Vgl. auch N. Schr. II, 59.

das Drama das Höchste ist, wozu die Kunst es überhaupt bringen kann" und weil somit „in ihm auch die Form am meisten gesättigt und gleichsam durchdrungen vom Geiste" und „am meisten aller Zufälligkeit . . . enthoben" ist, ist sie „selbst etwas Wesentliches, etwas Innerliches geworden": „ein Leib der Kunst, aber in lebendiger, in geheimnisvoller organischer (!) Uebereinstimmung mit dem Inhalt" [196]). Diese innere Form des Dramas, die vom Dichter in ihrer „inneren Notwendigkeit" begriffen werden muß und die er nicht gleich einer Fessel gewaltsam zersprengen wollen darf, bezeichnet P. auch als „jene Harmonie der Anlage, jene Uebereinstimmung seiner selbst, welche allein imstande ist, die widerspenstige Masse des Stoffes, die mannigfachen und weitschichtigen Intentionen des Dichters mit der gemessenen (!) Form, mit den knappen Grenzen (!) des dramatischen Kunstwerks in schönen und fruchtbaren Einklang zu bringen, und auf der, als dem eigentlichen Grundgesetz, der wahren Lebensbedingung dieser wie jeder anderen Kunstform, mit dem poetischen Wert zugleich auch jede dauernde, ja sogar jede achtbare praktische Wirkung beruht" [197]).

Schon im „Göttinger Dichterbund" hatte P. für die ältere Literatur diesen Gesichtspunkt in Anschlag gebracht: die von der Literatur des 17. Jahrhunderts dargestellte „Stufe der Entwicklung" ist, wie die französische Literatur im ganzen, gekennzeichnet durch den Irrtum und die Einseitigkeit, daß in ihr die „abstrakte" Form notwendig einen konventionellen Stoff ohne subjektiven Inhalt einschließt, „weil der lebendige Sinn, das innerliche Organ der Auffassung in dieser Zeit formaler Bildung fehlte", weil die Formen von den Dichtern genommen wurden wie „eine kurante Münze" oder wie ein „fertiges Gewand, welches sie äußerlich umtun konnten", während doch in diesem Fall das Altertum, wie „alles, wovon der Geist wachsen und erstarken soll", „von ihm (dem Geist) selbst in Arbeit, Streit und Widerstreit" hätte „innerlich bewältigt und aufgenommen werden" müssen [198]). — Von den Dichtern des 18. Jahrhunderts sind es besonders J. H. Voß und Gleim (mit Ausnahme des Kriegslieder-Gleim), die als exklusiv formale Talente kritisiert werden [199]). Jenes Grundgesetz [200]) kannte dagegen nach P.' Ansicht schon der junge Goethe, indem er „jene schöne Form" besaß, „welche allerdings von keinen äußeren Vorschriften abhängig, durch keine äußeren Mittel erreichbar ist, die aber jeder wahrhaft poetische Stoff als notwendige Eigenschaft, als Seele gleichsam in sich trägt" [201]). Nicht auf die äußere Einheit der Handlung kommt es an, es genügt, wie im „Götz", die innere. - Dagegen ist nun in Hieronymus Lorms Novellen die Erfindung mehr von außen mosaikartig zusammengesetzt als mit organischer Notwendigkeit von innen herausgewachsen [202]), während wieder-

[196]) Theat.-Vorl., S: 58.
[197]) Dr. W. II, S: X.
[198]) Gött. Db., S: 47. N. Schr. II, 85.
[199]) Gött. Db., S: 297, 396 ff.; 148, 151.
[200]) Vgl. für seine Formulierung noch Theat.-Vorl., S: 58.
[201]) ebd. S: 322, vgl. Gött. Db., S: 397.
[202]) D. M. 1864 II, 333 f.

um die Schilderungen, in denen Hermann Lingg sein besonderes Talent entfaltet, aus der Notwendigkeit des künstlerischen Organismus hervorgehen [203]). Ist hier überall an die Komposition gedacht, so lobt P. mit den Worten: „In der Kunst gibt es nichts Aeußerliches" das unmittelbare Hervorgehen der Sprachmelodie aus dem Gehalt in Robert Reinicks Liedern: deren Wohllaut ist „nur die notwendige Ergänzung zu der Reinheit der Gesinnung und Anmut und Frische des Geistes, welche sie innerlich erfüllt" [204]). Der barocke und herbe Charakter Scherenbergs ist umgekehrt „wie prädestiniert" für die Form des Knittelverses und des Epigramms [205]). Im Gegensatz zu dieser inneren Form geht die Form, „die mit der Beseitigung des Inhalts nur sich selbst sucht und will", in diesem „einseitigen Streben" sich selbst verloren und bleibt „abstrakte Schönrederei" [206]). Geradezu verachtenswert erscheint P. so die elegante Glätte der Modedichter. Geibels Gedichte z. B. sind bloß maßvolle, bloß harmonische Poesie, von der Glätte einer mittleren Sphäre [207]). Wie diesen kühner Schwung und Einbildungskraft, so fehlt Klaus Groths hochdeutschem Quickborn trotz formaler Glätte Originalität und Tiefe [208]). Aehnlich erblickt P. auch in Paul Heyses „Zwölf Idyllen aus dem Sorrent" die Verschwendung eines ausgezeichneten formalen Talents an die Schilderung einer philiströsen und kümmerlichen Situation [209]). Der gleiche Vorwurf einseitiger formaler Vollendetheit trifft endlich aber auch die herzlose, eines tieferen Empfindungsgehalts ermangelnde Lyrik Freiligraths mit ihrer äußerlichen Plastik, obwohl ja nach P.' Ansicht gerade deren kräftige Sinnlichkeit als Reaktion auf die in abstrakter, verhimmelnder Gefühlseligkeit versandeten Kunst der Hell, Kind usw. ein unbestreitbares historisches Verdienst darstellt [210]).

Das Gesetz der inneren Form ist dann beobachtet, wenn die „Haupt- und Grundbedingung aller Kunst" erfüllt ist, daß nämlich die Form dem jedesmaligen Inhalt entsprechend sein und in innerer Beziehung dazu stehen muß, mag auch sonst dem modernen Dichter ein noch so bunter Wechsel der Formen verstattet sein [211]). Einseitige formale Vollendetheit stellt nur einen möglichen Fall dar, diese Grundbedingung zu verfehlen; daneben sichtet P.' Kritik andere Möglichkeiten eines Mißverhältnisses zwischen Form und „Inhalt". Die Adäquatheit beider kann zunächst von der Form die Erfüllung bestimmter Bedingungen verlangen. Die Uebersetzertätigkeit eines Hans Sachs, Spangenberg u. a. leidet daran, daß die ihnen zur Verfügung stehende kümmerliche Form keinen großen poetischen Gehalt bewahren konnte, sodaß die erhabensten poetischen Gestalten „in diesem bettler-

---

[203]) ebd. 1854 II, 145.
[204]) ebd. 1852 I, 387.
[205]) N. Schr. I, 263, 268, vgl. aber auch 271, 307.
[206]) D. M. 1862 I, 589; D. pol. Poes. d. Dt., S. 340, vgl. auch N. Schr. II, 227 f.; D. M. 1855 I, 224; 60 II, 283.
[207]) D. M. 1854 II, 880; 62 II, 291, vgl. 56 I, 947. N. Schr. I, 264.
[208]) D. M. 1854 II, 658.
[209]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 233.
[210]) D. M. 1851 II, 298 f. N. Schr. I, 154 f.
[211]) D. M. 1854 I, 212; 55 II, 209 f.

haften Gewande alle Würde, alle Anmut verlieren" mußten [212]). Anderseits muß aber auch der Stoff für eine bestimmte formale Behandlung in bestimmter Weise prädisponiert sein, „wenn Form und Inhalt sich vollständig decken" sollen. Da in Otto Müllers „Aus Petrarcas letzten Tagen" der historische Kern für die Ausführlichkeit der Darstellung zu gering ist, entsteht notwendig eine Mißverhältnis zwischen Form und Inhalt [213]). Hierher gehört auch P.' Ansicht, die mittelalterlichen Stoffe eigneten sich zu dramatischer Bearbeitung überhaupt nicht, da ihr Charakteristikum „viel Anlauf und doch kein Ziel, viel poetische Dekoration und doch kein wahrhaft dramatischer Kern" sei [214]). Ferner gehört hierher die Bemerkung, ein antiker Mythos, wie Paul Heyses „Meleager", oder ein biblischer Stoff, wie Alfred Meißners „Das Weib des Urias" (die beide als Stoffe von typischer Einfachheit auch eine einfache „Ausführung" verlangten), vertrügen nicht das dramatische Detail, die Individualisierung bzw. die moderne Geistreichigkeit und Vielgemischtheit der Charaktere [215]). Die Stoffe verlangen also einen bestimmten Stil der Behandlung. So paßt auch ein Feuilleton-Stil nicht für alle Gegenstände [216]). Varnhagen von Enses Stil steht mit dem Inhalt z. T. in entschiedenem Widerspruch: sein „Blücher" ist „zierlich geleckt, in Honigfarben gemalt, garnicht mehr der alte Blücher" [217]). Klaus Groths Form ist plattdeutsch, sein Inhalt aber hochdeutsch [218]). Ihm ist Fritz Reuter durchaus vorzuziehen, der wie überhaupt so besonders in den „Ollen Kamellen" nicht bloß plattdeutsch spricht, sondern auch so denkt und fühlt [219]). Aehnlich wie Klaus Groths Sentimentalität kommen bei P. auch die „geschminkten Bauernmädchenfiguren der zu Tode gehetzten Dorfgeschichte" schlecht weg: gegen sie wendet er sich mit der Forderung, die Dorfgeschichte müsse immer etwas Holzschnittartiges haben. Die süß-zierliche „Maikönigin" von Wolfgang Müller v. Königswinter trägt zu Unrecht den Titel „Dorfgeschichte". Anderseits ist wieder die Behandlung des lieblich-neckischen Stoffes in Franz Kuglers „Schön Margreths Bild" etwas zu schwerfällig [220]). Im schönsten Einklang findet P. Inhalt und Form in Adelheid v. Auers Novellen [221]) und in Otto Roquettes von ihm sehr gelobten „Waldmeister" [222]).

Endlich gehört in diesen Zusammenhang auch die Zuordnung bestimmter Gehalte bzw. Stoffe zu bestimmten Dichtungsgattungen. Ohne eine „ideal heroische Welt" ist kein Epos, weder ein antikes noch ein modernes, möglich. Deshalb steht die „lachende Weisheit,

[212]) Kl. Schr. I, 148 f. vgl. 133 f.
[213]) D. M. 1862 I, 516.
[214]) ebd. 1855 I, 731. Vgl. auch N. Schr. I, 135, 176; II, 27.
[215]) D. M. 1855 I, 727; 52 I, 858 vgl. 860.
[216]) ebd. 1854 II, 880; 55 I, 727, 727 f.; 59 I, 667; 62 II, 291.
[217]) ebd. 1862 II, 935.
[218]) ebd. 1862 II, 28.
[219]) ebd. 1860 I, 817 f.
[220]) D. M. 1852 I, 441.
[221]) ebd. 1861 II, 230.
[222]) Später wendet P. allerdings sein Urteil über den letzten Dichter mehr und mehr ins Negative, indem er ihn immer dringender zur Gewinnung eines wertvollen und tüchtigen Inhalts mahnt (D. M. 1851 I, 953, vgl. D. dt. Lit. d. Ggw. I, 258).

in der Weltmann und Philister sich in Wieland begegnen . . . mit den Grundbedingungen einer wirklichen epischen Weltanschauung in sehr lebhaftem Widerspruche“ [223]). Ein undramatischer Märchenstoff gestattet, wie P. mit Bezug auf Tieck und die Romantiker meint, auch nicht die Komödienform. Eine tragische Bearbeitung ist verfehlt, wo der Stoff eine komische verlangt [224]). Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“, an dem wir gerade bei einem Vergleich mit der antiken epischen Vorlage die Kunst und Technik der Dramatisierung bewundern, stellt nach P.' Ansicht einen in jeder Hinsicht unglücklichen Versuch dar, einen von Haus aus epischen Stoff auf die Bühne zu bringen [225]). - Zwar fehlt bei P. hier ein ausdrücklicher Bezug auf den Begriff der inneren Form, doch da er an anderer Stelle [226]) die zentrale Wichtigkeit dieses Begriffs für die Gesamtheit seiner ästhetischen Anschauungen so deutlich zum Ausdruck bringt, ihn zugleich insbesondere dahin bestimmt, daß er die Unzulässigkeit des beliebigen Vertauschens der Formen einschließt, gehen wir wohl nicht fehl mit der Annahme, daß unser Kritiker hier nur dem Beispiel des jungen Goethe folgt, nach dem bekanntlich das Gefühl für innere Form lehrt, daß nicht jede tragische Begebenheit sich zum Drama strecken, nicht jeder Roman sich zum Schauspiel zerstückeln lasse [227]).

b) Klassische Formenstrenge.

Ueberhaupt läßt sich ganz allgemein feststellen, daß P. den Begriff der inneren Form in genau derselben Ausgestaltung übernimmt, die er durch Shaftesbury und die Aesthetiker der Goethezeit erhalten hat. Mit Wendungen wie „Notwendigkeit des künstlerischen Organismus“, „Harmonie der Anlage“ zeigt sich nämlich P. auch als Anhänger der organischen Maßästhetik [228]). Wie Goethe (und die klassischen Aesthetiker überhaupt) mit dem mehr oder weniger aus gehaltsästhetischer Einstellung heraus geprägten Begriff der inneren Form den mehr oder weniger formalästhetischen Begriff des Maßes verbindet, so auch P. Erörtert er auch nicht systematisch den Grund einer solchen Verbindung, Tatsache ist jedenfalls, daß auch er an dem ein genau berechnetes Verhältnis der Teile fordernden Begriff des Maßes festhält und in Konsequenz dieses Gedankens und im Geiste der Tendenzen der klassischen Aesthetiker [229]) sowohl auf Trennung der Gattungen [230]) wie auf Beobachtung des Technischen überhaupt dringt. Mit diesem klassischen Begriff des Maßes sehen wir P. bereits in einer über den engeren Gehaltsidealismus hinaus-

---

[223]) N. Schr. I, 273; II, 177 f.

[224]) Hall. Jb. 1839, S: 2405. — Theat.-Vorl., S: 21 f., 45; D. M. 1856 II, 657; 58 I, 82; 59 II, 222 f., 223; 63 I, 115 f.; D. dt. Lit. d. Ggw. II, 242.

[225]) Hall. Jb. 1840, S: 880.

[226]) s. S: 79 dieser Arbeit!

[227]) O. Walzel a. a. O. S: 157 f. vgl. 158, 195, 369.

[228]) ebd. S: 150, 151, 154, 156, 157, 159; vgl. auch E. Utitz a. a. O. S: 14 ff., 16, 21, 21 f.

[229]) Vgl. Walzel a. a. O. S: 159, 161, 162.

[230]) D. M. 1853 II, 319; D. dt. Lit. d. Ggw. I, S: 133; vgl. auch P.' Tadel an Lenaus Faust (Kl. Schr. I, 335 f.).

gehenden Sphäre sich bewegen. Er macht sich den typisch klassizistischen Formidealismus zu eigen, indem er weniger (wie es der hegelianische Idealrealismus seines Schönheitsbegriffes konsequenterweise verlangen müßte) das „Maß" als Bedingung größtmöglicher Versinnlichung des Gehalts hervorhebt, sondern darunter mehr ein Element von Strenge, Zucht und Bändigung versteht, das jede Art von ausschweifendem Sichgehenlassen, besonders aber eine allzu naturalistische Darstellungsweise eindämmen soll [231]). Der alte aristotelische Begriff der μεσότης [232]) scheint hier überall durchzuklingen. Weil beispielsweise Bürger, wie P. im engsten Anschluß an die Schillersche Kritik bemerkt, im Leben „das versöhnende Maß der Sittlichkeit" nicht findet, deshalb entbehrt auch seine Poesie „der wahren künstlerischen Vollendung oder, mit einem Wort, der Schönheit" [233]). Dieses klassische Maß ist es, das P. in vielen Fällen vorschwebt, wo er — ausdrücklich — nur auf Form schlechthin dringt, die „die göttliche Mitgift der Kunst" sei und zusammen mit einem „würdigen Gegenstand" (= gehaltvollen Stoff) das A und O aller Kunst ausmache [234]). Schon die der Form jeweils beigelegten Prädikate wie: „schön", „kunstgemäß", „streng", „rein", „harmonisch" und schließlich auch „plastisch" [235]) weisen auf die Vorstellung eines klassischen Ideals streng maßvoller Kunst. Form, Maß: beide Ausdrücke sind bei P. recht eigentlich synonyme Formulierungen einer Forderung, in deren Aufstellung sich sein durchaus klassisches Kunstempfinden ausspricht, mag er nun den Begriff des Maßes ausdrücklich heranziehen, oder mag er sich damit begnügen, ganz einfach von Schönheit im Sinne „strenger, geschlossener und schöner Form" [236]) zu sprechen. Der Sache nach trifft damit auch für P. zu, was etwa für Marggraff und Laube von Kleinmayr festgestellt worden ist: Form ist für alle drei Vereinigung eines Gehalts mit der äußeren Erscheinung des Kunstwerks unter dem Gesetze des Maßes [237]).

Der von uns behauptete Zusammenhang mit der organischen Maßästhetik erscheint am deutlichsten gewahrt, wo P. die Forderung formaler Vollendetheit auf die Komposition bezieht. Die „Gliederung des Stoffes", sonst nur neben einem „eigenen tatsächlichen Inhalt" hervorgehoben als Bedingung adäquater Versinnlichung der Idee [238]), wird in dieser maßästhetischen Hinsicht verstanden im Sinne einer „künstlerischen Einheit", einer „organischen" Gliederung, „deren kein Kunstwerk entbehren kann" und deren Mangel eben Formlosig-

---

[231]) Immerhin zeigen seine eigenen sozialpolitischen Romane P. streckenweise als unerbittlichen Realisten (vgl. Nadler: Die deutsche Literatur nach Stämmen und Landschaften IV, S: 543).

[232]) P. hatte auch ein Kolleg über Aristoteles' De Poetika gehört (Büttners Diss., S: 16).

[233]) Gött. Db., S: 382.

[234]) Hall. Jb. 1840, S: 835; D. M. 1864 I, 268.

[235]) D. pol. Poes. d. Dt., S: 350; Theat.-Vorl., S: 322; D. M. 1862 II, 291.

[236]) Gött. Db., S: 26, 140 f., 310 f., 340 vgl. 57.

[237]) Kleinmayr a. a. O. S: 212, 213.

[238]) Hall. Jb. 1840, S: 836.

keit bewirkt[239]). So leidet in A. Stiffts „Im Sturm des Lebens" die Fabel an einem gewissen Mangel organischer Gliederung[240]). Dagegen ist vor allem an das Sprachliche[241]) gedacht, wo (wie besonders in der Kritik lyrischer Werke) von Strenge, Wahrheit, Reinheit, Sauberkeit der Form die Rede ist. In diesem Sinne präzisiert P. die Form einmal ausdrücklich im Gegensatz zum Inhalt als klassisch vollendete Sprache[242]). Für das Festhalten am gehaltsästhetischen Ansatzpunkt ist u. a. P.' Wendung charakteristisch, daß „mit" dem poetischen Gehalt auch die Form (und zwar zugunsten einer rohen Stofflichkeit) verderbe: Form und Stoff sind so Extreme, die erst durch den Gehalt gleichsam gebunden werden und dadurch künstlerischen Wert erhalten[243]). Dadurch daß der Gehalt verdirbt, geht so die Entwicklung von der durch Schmiegsamkeit und Fülle des Rhythmus und des Reims gekennzeichneten „außerordentlichen formalen Kultur" der Minnesänger hin zu der Meistersängerliteratur und den Volksbüchern, die beide alles durch den Stoff, nichts durch die Form wirken[244]). Kriterien der von P. hier geforderten Formenstrenge sind vor allem Reinheit und Wohlklang des Reims[245]) sowie die strenge Durchführung des Versmaßes[246]). In dieser Hinsicht gelten als besonders empfindlich die von P. selbst oft mit recht glücklichem Erfolg praktizierten Versformen der Terzine und des Sonetts[247]). Allerdings gehorcht die Form nicht dem „Buchstaben" des Metrums: der „unselige Vossische Spondäenkram" wird als schwerfällig abgelehnt. Die Idealforderung geht auf „Fertigkeit im wohlklingenden, strengen und doch nicht langweiligen Metrum"[248]). Erfüllt ist sie in der neulateinischen Poesie, die „eine gebildete und wohllautende Sprache, zierlichste und lieblichste Formen, gewandte Phrasen, sinnreiche Bilder, vor allem die in der alten Metrik herkömmliche und unumstößliche gesicherte Kunstform" aufzuweisen hat. Dagegen sind die Balde und Freinsheim in ihren deutschen Gedichten plump und ungenießbar[249]). Ihrer formalen Leistungen wegen (Eroberung antiker Metren für die deutsche Sprache) werden auch Klopstock und noch mehr Ramler gerühmt[250]), obwohl P. an anderer Stelle mit Bezug auf die rhythmi-

[239]) ebd. S: 835, 836; D. pol. Poes. d. Dt., S: 392.
[240]) D. M. 1864 II, 334. Ausführlicher hierüber s. u.!
[241]) Die Sprache ist für P. — hier erinnert seine Ansicht an Herdersche Lehren — keine Erfindung, sondern „eine angeborene göttliche Mitgift des menschlichen Geschlechts" (Hall. Jb. 1840, S: 1222, vgl. D. M. 1853 II, 74 f.; 55 II, 366; 61 II, 465 f.).
[242]) Hall. Jb. 1840, S: 1778 f. So im allerengsten Sinne aufgefaßt, ist die Form so sehr selbstverständliche conditio sine qua non, daß sie eben im Verhältnis zum „Inhalt" als eine sekundäre Angelegenheit betrachtet werden kann (vgl. Hall. Jb. 1840, S: 1779, 1789).
[243]) Hall. Jb. 1840, S: 463, 464, 481, 485, 488, 489.
[244]) ebd. S: 462, 463 f. Vgl. 472.
[245]) Z. B. Hall. Jb. 1841, S: 216, 228.
[246]) Vgl. D. dt. Lit. d. Ggw. I, 122; D. M. 1862 II, 308; 64 I, 275; N. Schr. I, 263 vgl. 276, 277.
[247]) D. M. 1859 I, 456; 62 II, 331. Ueber Metrik hat P. bei Böckh gehört (Büttners Diss., S: 16).
[248]) Hall. Jb. 1840, S: 473 f., 1574 ff.
[249]) ebd. S: 474 ff. vgl. 478, N. Schr. I, 16 u. E. v. Eck a. a. O. S: 21.
[250]) Hall. Jb. 1840, S: 487, 488.

sierende Prosa dieser beiden Dichter, die in ihren Oden auf eine „seltsame Art unmetrischen Metrums" verfallen seien, von „Formlosigkeit" spricht [251]). Aufs ganze gesehen ist aber endlich vor allem J. H. Voß ein „von uns in seinem vollen Werte kaum mehr zu fassendes formales Talent, durch welches er unserer Sprache einen Reichtum, der strengsten Nachbildung antiker Maße einen Wohlklang, endlich den Uebersetzungen selbst eine Treue verlieh, von welchem allem bis dahin kaum eine Ahnung und jedenfalls nur sehr zweideutige Spuren gewesen waren". Gerade von einer Uebersetzung verlangt P. Achtung vor der Form und tadelt neuere Sophoklesübersetzungen wegen ihres „Herausfallens aus der poetischen Sprache" [252]). Im Gegensatz zu den obigen Dichtern fehlt natürlich die „reine Form" den Stürmern und Drängern [253]). Das gleiche trifft auch für neuere Dichter wie Rudolf Gottschall [254]) und Julius v. Rodenberg (als Verfasser eines „Musikalischen Sonettenkranzes" [255]) zu, während dagegen die Reinheit der Form, wie sie in den Dichtersonetten Schlegels und Platens sich findet [256]), anzutreffen ist in den Geharnischten Sonetten Friedrichs Rückerts, dessen Stil deswegen sogar mit dem Walthers von der Vogelweide zu vergleichen ist [257]), ferner aber auch in den Novellen Moritz Hartmanns, der darin vor andern Oesterreichern sich auszeichnet [258]), endlich bei dem (wie Waiblinger von P. mit einem ganzen Aufsatz bedachten) Dichter-Soldaten Josef Hilscher [259]), bei Fanny Lewald [260]), Hermann Lingg [261]), in G. Kellers „Neueren Gedichten" [262]) sowie in den Gedichtsammlungen der Schwaben Reinhold, Löwe, F. Th. Vischer [263]). — Speziell bedeutet die geforderte strenge Durchführung des Versmaßes auch „Einheit der (sprachlichen) Form" im Sinne der Beibehaltung eines und desselben Versmaßes. Diese Einheit läßt von den Neueren vor allem Heine vermissen, der „mit revolutionärem Behagen" die „alten Gesetze der Rhythmik" auflöst durch Mißhandlung von Vers und Reim und durch Vermengung aller Gattungen und Stilarten [264]). Ein Wechsel der Formen verbietet sich vor allem für das epische Gedicht, wenn es nicht bloß eine lyrische, lyrisch-epische oder lyrisch-dramatische Wirkung hervorbringen will [265]). Der bei den Epikern beliebte Formenwechsel ist eine allgemeine Unsitte; zu erklären aus der modernen Abgestumpftheit der Sinne, die ein einheitliches Versmaß als Eintönigkeit empfindet, ist er nicht Zeichen des Reichtums, sondern Zeichen der Armut eines

[251]) Kl. Schr. I, 179.
[252]) Hall. Jb. 1840, S: 481, 503 vgl. 2143.
[253]) Theat.-Vorl., S: 319.
[254]) D. M. 1854 I, 209.
[255]) ebd. 1855 I, 223. Vgl. noch N. Schr. I, 275, 277, 282.
[256]) D. M. 1855 I, 223.
[257]) ebd. 1863 II, 953.
[258]) ebd. S: 523.
[259]) Hall. Jb. 1840, S: 2447 vgl. 1789.
[260]) D. M. 1853 II, 642.
[261]) ebd. 1854 II, 146.
[262]) ebd. 1852 II, 856.
[263]) ebd. 1854 II, 589 f.
[264]) N. Schr. I, 372.
[265]) N. Schr. II, 182. Vgl. H. Bd: XIV, S: 501.

Poeten, „der der wahrhaft epischen Form noch nicht Herr zu werden vermag“ [266]). Ganz besonders aber kennzeichnet es P.' klassische Einstellung in Dingen der sprachlichen Form, wie er weiterhin Anlaß nimmt, gegenüber den in entgegengesetzte Richtung gehenden jungdeutschen Tendenzen die gebundene Rede überhaupt folgendermaßen zu verteidigen: wenn die Wiedergeburt im Schönen Aufgabe der Poesie sei, so brauche diese zu ihren höchsten Effekten eine Sprache, die, gleichfalls „poetisch wiedergeboren und durch Rhythmus und Vers und Reim über das Gemeine erhoben, von der Kunst selbst zu ihrem eigenen Werkzeug gebildet und geweiht“ sei; die größten Dichter hätten den Streit um die Berechtigung der gebundenen Rede durch die Tat für diese entschieden, während nur Unfähige sich für die Allein- und Höherberechtigung der Prosa aussprächen [267]).

Aber auch die ungebundene Rede wird der klassizistischen Forderung unterstellt: im Gegensatz zu der Leichtigkeit und Anmut der sprachlichen Darstellung in den früheren Schriften August Lewalds steht die Darstellungsweise in dessen Roman „Clarinette“ [268]). „Eleganz und Sauberkeit der Form“ schlechthin (d. i. ohne ausdrückliche Differenzierung nach der Seite des Kompositorischen oder Sprachlichen) wird von P. als etwas der französischen Poesie Traditionelles anerkannt [269]). Es ist etwas, was auch Gustav Freytag von den Jungdeutschen, mit denen er im übrigen das krankhafte Genre einer falschen Genialität teile, vorteilhaft unterscheidet [270]). Von den Jungdeutschen wird sonst nur noch Kühne Eleganz und Sauberkeit der „Ausführung“ als Plus angerechnet [271]). Ueber Spielhagen urteilt P. in dieser Hinsicht ähnlich wie über Freytag: jenes „Problematische Naturen“, die P. weltanschaulich ablehnt [272]), zeichnen sich aus durch Untadelhaftigkeit der Form [273]). F. Gerstäcker dagegen zeigt eine Vernachlässigung der Form, die einen poetischen Mangel bedeutet [274]). —

[266]) D. M. 1853 I, 37, 513; 53 II, 844; 54 I, 212; 63 II, 735.

[267]) Kl. Schr. I, 287. Dieselbe Hochachtung vor der Unantastbarkeit namentlich der gebundenen Sprachform zeigen auch P.' Ansichten über eine ideale Uebersetzungskunst. Mit diesen Ansichten folgt er bis in Einzelheiten (Urteil über Voss!) Schlegelschen Ideen: Gött. Db., S: 400 f.; D. M. 1852 II, 66; 55 II, 286; 53 I, 926; 54 II, 727, 844; 56 II, 134, 108, 109; 58 II, 471; 64 II, 407, 664. Vgl. Büttners Diss., S: 30.

[268]) D. M. 1863 II, 367, vgl. 1863 II, 812; 64 II, 289. Wenn P. aber neben Klarheit und Leichtigkeit auch die Fähigkeit zur „Charakteristik“ als Vorzug der epischen Sprache hervorhebt (D. dt. Lit. d. Ggw. II, 218), so wird damit die Sprache einer Forderung unterstellt, die aus der zum (noch zu behandelnden) Realismus drängenden Tendenz sich ergibt (vgl. hierzu auch: D. M. 1852 II, 64 f., 470; 55 II, 883, 961). Wie Hegel (H. Bd: XIV, S: 501) blieb natürlich P. dennoch in Bezug auf die dramatische Sprache Klassizist (D. M. 1864 I, 348)!

[269]) Gött. Db., S: 349.

[270]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 94.

[271]) ebd. S: 56 f., 58 f.

[272]) s. S: 40 dieser Arbeit!

[273]) D. M. 1861 II, 510.

[274]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 184.

c) Gesetz des Maßes.

Die Wendungen, in denen P. mehr ausdrücklich auf das Gesetz des Maßes Bezug nimmt, sind recht mannigfaltig, z. B.: „Grenze des feinen Maßes", „Gesetz der Schönheit", „Gesetz der Grazie". Auch der Ausdruck „Grazie", den P. als Polemiker gegen naturalistische Häßlichkeit besonders bevorzugt, meint das strenge Maß; er ist zu verstehen im Sinne jener Heiterkeit, die nach Schiller das Wesen der Kunst ist. So finden sich denn auch Wendungen, die eine ganz unmittelbare Herkunft aus der Aesthetik unserer Klassiker verraten, z. B.: „Schule der Schönheit", „edle Beschränkung in der Freiheit" und das wiederholt angezogene „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister". Dieses Goethewort nutzt P. auch für seine Definition des Maßes aus: dieses ist „das instinktmäßige Bewußtsein jener Schranke, innerhalb deren die Kunst sich allein bewegen kann und darf und in deren Anerkennung nach dem bekannten Goetheschen Ausspruch sich eben der Meister zeigt"[275]). Wie hoch P. aber gerade die Bedeutung des Maßes bewertet, geht aus einer Aeußerung hervor, daß ohne dieses Maß alle anderen löblichen Eigenschaften eines Kunstwerkes z. T. wertlos bleiben, z. T. nicht die unter andern Umständen erreichbare Wirkung erzielen. Selbst das größte Genie ist den Gesetzen der Schönheit (d. i. des Maßes) zum Gehorsam verpflichtet. Ja, die „heilige Grenze des Maßes" zu treffen, ist das Schwerste, was es in der Kunst gibt[276]). Zeitlebens hat P. an diesem Kriterium ästhetischer Vollendetheit festgehalten.

Diese Maßgesetzlichkeit wird einerseits als eine Funktion gesichtet, die der Form als solcher gegenüber dem Stoff eignet. Da ist das Maß eine Forderung, die P. entgegenhält dem „Mangel an strengerer Feile" in den Gedichten von Michel Berend und Adolf Pichler[277]), der Lockerheit der Form bei Redwitz[278]) sowie überhaupt äußerlich-formalen (sprachlichen oder kompositorischen) Mängeln. Erfüllt wird P.' Forderung von Geibel, dessen Dichtung als Hauptcharakteristikum Maß im Sinne von „Formenstrenge" aufzuweisen hat und die gerade dadurch „für Zeiten wie die unsern eine erhöhte Bedeutung" besitzt[279]). (Aber auch sinnlich-plastische Gestaltung überhaupt gilt als „Grazie" gegenüber der unkünstlerischen Roheit und prosaischen Hausbackenheit moralischer, literarischer, politisch-sozialer oder religiöser Tendenzen, wie sie die kirchliche Hymnenliteratur und die Dichtung J. H. Voß' aufweist.)

Der Begriff des Maßes wird dann aber auch als eine gehaltsästhetische Kategorie verwendet, bzw. er schlägt in eine solche um

[275]) Gött. Db., S: 58; Hall. Jb. 1840, S: 2168; Literarh. Taschenb. VI, S: 411; N. Schr. II, 121, 321; D. M. 1851 I, 391; 52 II, 851, 858; 55 I, 32; 55 II, 211, 731; 56 II, 24, 469; 60 II, 711. Mit welchem Grad von Bewußtheit übrigens P. überhaupt in den Bahnen der Klassiker wandelt, zeigt die Tatsache, daß er und die Art, wie er diese in ihrer Vorbildlichkeit als Aesthetiker häufiger zitiert (vgl. z. B. Goethe-B., S: 74; N. Schr. I, 88 f.).

[276]) Theat.-Vorl., S: 228.

[277]) D. M. 1855 I, 153.

[278]) D. dit. Lit. d. Ggw. I, 150 f.

[279]) D. M. 1862 II, 290 ff., vgl. noch 60 I, 627.

und bezeichnet dann eine gehaltliche Maßlosigkeiten begrenzende Funktion. Natürlich schillern gehalts- und gestaltsästhetische Bedeutung durcheinander, weil jene gehaltliche Begrenzung auch für P. sicher bedingt ist durch die Gemessenheit äußerer Formenkorrektheit und -schönheit. In gehaltsästhetischer Hinsicht können da nur unsere Klassiker einer ästhetischen Kritik gerecht werden. Mag P., was Goethe betrifft, auch 1847 eine gewisse „Gesetzmäßigkeit" feststellen zu können glauben, „welche bei aller scheinbaren Formlosigkeit den Götz innerlich (! zusammenhält"[280], so ist dem seine sechs Jahre ältere Ansicht entgegenzuhalten, daß in diesem Stück noch wenig zu spüren sei von der „edlen Unterwerfung unter das Gesetz der Schönheit"[281]. Zwischen Schillers Jugendwerken und denen nach seiner kritischen Periode ist „ein Unterschied des Verzerrten, Willkürlichen und Maßlosen, . . . und des Gemessenen, Notwendigen und Schönen"[282]. Die von P. hier ins Auge gefaßte Funktion des Maßes ist die Begrenzung der Subjektivität: das „Uebermaß an Kraft" beim jugendlichen Schiller wird abgetan als „unmäßiges, unbändiges Schwelgen des Subjekts in sich selbst", wie es anderseits als Verdienst des späteren Schiller hervorgehoben wird, „diese rohe Kraft in der Schule der Schönheit gebändigt . . . zu haben"[283]). Daß an ihrer „maßlosen" Subjektivität die Stürmer und Dränger überhaupt, besonders aber Günther und Bürger, ferner die Romantik[284]) und das Junge Deutschland untergehen, haben wir ja schon in andern Zusammenhängen gehört. Dagegen ist, was die neuere Dichtung betrifft, beispielsweise „das edle Maß, die Beschränkung im Schönen und Nützlichen" der vornehmste Charakter der ganzen Bauernfeldschen Poesie[285]). Auch G. Kellers Muse ist in diesem Sinne eine sehr „kunstbesonnene"[286]. Wo das Subjekt nur sich selbst als Inhalt setzt, kann es entweder, wie Lohenstein und Luise Mühlbach, in seinen Phantasien[287], oder, wie die meisten jungen Dichter, in seinen Empfindungen „maßlos" sein[288]). Wo dagegen die Wirklichkeit Gegenstand dichterischer Behandlung ist, da kann an Stelle jenes Ausschweifens nach oben leicht ein Ausschweifen nach unten treten, wenn nämlich der Dichter, wie z. B. Weiße und in anderer Weise die Dramatiker des Nachmärz, im „realistischen Bestreben" zu viel tut[289]). Dagegen handhabt von den Neueren Edmund Höfer „drastische" Effekte deswegen so sicher, weil er in ihrer Verwendung das künstlerische Maß bewahrt[290]). Das Ausschweifen nach oben und

---

[280]) Theat.-Vorl., S: 322.
[281]) Gött. Db., S: 303.
[282]) Rhein. Ztg. 1842, Nr: 93. N. Schr. I, 214, 216, 218, 220.
[283]) D. M. 1851 I, 552, vgl. Hall. Jb. 1840, S: 1341. N. Schr. I, 219, 221 f.
[284]) Gött. Db., S: 58.
[285]) D. M. 1852 II, 851.
[286]) ebd. S: 846.
[287]) Theat.-Vorl., S: 228; D. dt. Lit. d. Ggw. II, 255.
[288]) D. M. 1860 I, 627.
[289]) Aehnlich über Hermes: Literarh. Taschenb. VI, 411. N. Schr. II, 216 f.
[290]) D. M. 1861 I, 577.

nach unten illustriert auch das Dichterpaar Herwegh[291]) und Hoffmann v. Fallesleben: jener ist abstrakt bis zum Phantastischen, dieser konkret bis zum Trivialen[292]). Meistens denkt P. allerdings, wenn er (um 1860) den politischen Lyrikern ihre Maßlosigkeiten vorwirft, an jenes phantastisch-abstrakte Moment. Manchmal wird übrigens nicht recht deutlich, ob P. phantastische oder ob er realistische Uebertreibungen meint, oder es wird doch mit der in beiden Fällen bekämpften „Unnatürlichkeit" jeweils ein anderer Natürlichkeitsbegriff verbunden: meint P. mit der gegenüber zügelloser Phantasie und übersteigerten Empfindungen geforderten Natürlichkeit zugleich auch eine Annäherung an die Wirklichkeit, so „subintelligiert" er dagegen unter der Natürlichkeit wieder die Idee, wenn er angesichts eines „das Maß des ästhetisch Erlaubten" überschreitenden Realismus, besonders angesichts der Darstellung widerwärtiger und abstoßender Figuren oder angesichts zu ausführlicher Schilderungen[293]), von Karikaturen, Grellheit, Gesuchtheit, Unnatürlichkeit spricht.

Wir sehen: auch bei der Verwendung des Maßbegriffes im engeren und eigentlichen Sinne macht sich — in Uebereinstimmung mit dem Bekenntnis zur Idee der inneren Form — wieder der gehaltlich-weltanschauliche Gesichtspunkt geltend: die mäßigende Funktion der Versöhnung in der und durch die Idee ist es, die von P., wenn nicht immer als solche ausdrücklich hervorgehoben, so doch der Sache nach überall da ins Auge gefaßt wird, wo er einen zu weit gehenden subjektiven oder objektiven Naturalismus als Unnatürlichkeit brandmarkt bzw. den Begriff der Natürlichkeit in einem polemischen Sinne verwendet, demzufolge diese Natürlichkeit identisch wird mit der Beachtung „jenes geheimen (!) Gesetzes des Schönen"[294]). Es ist gleichsam die Haupteigenschaft der Versöhnung, im Kunstwerk einen mäßigenden Faktor zu bilden. Eine solche Versöhnung ist es, die P. auch vorschwebt, wo er für das (als realistische Kunstart geltende) Komische bzw. Humoristische das Gesetz aufstellt: Bosheit ohne „Grazie" ist vom Uebel[295]). „Grazie" und Schalkhaftigkeit wertet er als die positiven Seiten des Heineschen Humors[296]). Mit Versöhnung geradezu identisch ist Maß aber auch da, wo P. etwa an Ernst Kossaks Schilderungen sozialer Verhältnisse eine „maßvolle Ausführung" lobt[297]). Man vergleiche noch hiermit P.' Lob der sozialen Schilderungen in den Gedichten Karl Siebels, dessen Fähigkeit, im Kot und Schmutz der Welt die Perle des Schönen und Guten aufzufinden, von unserem Kritiker „richtiger Takt", „Innehaltung der

---

[291]) der bekanntlich mit P. eng befreundet war.
[292]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 205.
[293]) D. M. 1863 II, 471, vgl. 56 II, 24 f.; 53 I, 742; 54 I, 210; 64 II, 289.
[294]) Vgl. Theat.-Vorl., S: 320.
[295]) Wieder ein Grundsatz, den P. in seinem eigenen dichterischen Schaffen durchaus nicht immer beachtet (vgl. auch das Urteil über seine „Politische Wochenstube" in den „Blättern f. literar. Unterhltg.", 1845, Nr: 121).
[296]) Vgl. N. Schr. I, 359, 360, 369.
[297]) D. M. 1851 I, 630.

zarten Linie des Schönen" genannt wird [298]). Was wird hiermit aber anderes gelobt als die Vermeidung des versöhnungslos Traurigen und Gräßlichen! Auch als Sieg des Sittlichen wird die Versöhnung hinsichtlich ihrer Maßfunktion deutlich gemacht. „Sittliche Grazie" ist Bedingung künstlerischen Ebenmaßes [299]). Nicht nur bei Siebel und Kossak, auch bei Luise v. Gall, die geschickt „gewisse bedenkliche Charaktere in den Grenzen des Wahren und Schönen zu erhalten weiß" [300]), und bei Fanny Lewald, die selbst in ihren tendenziösen Werken „stets ein verständiges Maß" wahrt [301]), ist sie erfüllt. Es ist das Fehlen „ethischer Tiefe", dessetwegen endlich Fontane mit seinem „Uebermaß" glanzvoller Schilderungen P.' Tadel sich zuzieht [302]).

IV. Realistische Folgerungen.

1. Gehalts- und gestaltsästhetischer Gesichtspunkt.

Mit dem Kapitel über Form sind wir bereits aus dem Bereich des Gehalts in den der Gestalt übergetreten. Mangel an Systematik hindert P. daran, gehalts- und gestaltsästhetische Forderungen terminologisch klar auseinanderzuhalten. Rückblickend können wir bis jetzt feststellen, daß die gehaltsästhetischen zum mindesten einen recht breiten Raum einnehmen; auf ihnen ruht durchaus das Schwergewicht auch der Literaturkritik. P. gehört damit zu der Reihe der Gehaltsästhetiker von Schelling bis Vischer, in der ja die Hegelianer am zahlreichsten vertreten sind [1]). In dieser Annahme bestärken uns — außer so charakteristischen Merkmalen wie die Begründung des Primats der Poesie [2]) und des Dramas mit deren „Geistigkeit" — noch manche gelegentliche Bemerkungen bei P., so z. B. die, es sei ein „tiefsinniges Wort", „daß der Künstler allemal größer als sein Kunstwerk" [3]). Besonders aufschlußreich und typisch aber ist in dieser Hinsicht P.' an den Dichter gerichtete Forderung nach Erleben der Wirklichkeit sowie nach einem durch dieses Erleben vermittelten Inhalt, ohne den die bloß naturhafte formale Begabung nichts sei [4]).

[298]) ebd. 1863 I, 150.
[299]) ebd. 1851 I, 629, vgl. Theat.-Vorl., S: 278.
[300]) D. M. 1856 I, 220.
[301]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 258.
[302]) D. M. 1861 I, 207. Auch wissenschaftliche Werke werden nach diesem Gesichtspunkt kritisiert (z. B. Hall. Jb. 1840, S: 671).

[1]) Vgl. die Arbeit Gerhard Schultzes: Die Poesie im Urteil der deutschen Gehaltsästhetik von Schelling bis Vischer. Diss. Lp. 1917.

[2]) D. M. 1856 II, 437, vgl. 61 II, 228; 62 I, 337 außerdem: D. M. 1853 I, 657; 56 II, 230, 772; Hall. Jb. 1840, S: 1462; Gött. Db., S: 24, 37; Dr. W. II, S: XX; N. Schr. I, 306 ff., 313 f., II, 265 ff., 268 f., 288; H. Bd: XIV, S: 129, 221.

[3]) Vgl. O. Walzel a. a. O. S: 389; E. Utitz a. a. O. S: 23; G. Schulze a. a. O. S: 5 f., 12, 15, 17, 20, 29 f., 30, 40, 45; D. dt. Lit. d. Ggw. II, 122 (vgl. aber R. P.: Felix, Roman, 1. Tl., S: 138); D. M. 1861 II 551; 57 II, 931 f.; N. Schr. I, 300.

[4]) D. M. 1852 II, 836, 860 vgl. 862; 51 I, 455; 60 I, 29 f.; N. Schr. I, 163; H. Bd: XII, S: 53, 54, 380, 384. Vgl. Gött. Db., S: 253, wo „Bildungsgang" und „Inhalt seines (Bürgers) Wesens" (= Prinzipiengehalt) in eine Linie gerückt werden. R. Göhler: R. P. Unser Pommerland 3. Jhg., S: 234 (zu vgl. mit „Die Zeit" vom 24. April 1897, S: 57).

Erleben der Wirklichkeit bedeutet Vertiefung sowohl in den „Strudel" des Lebens als auch in die „ernste und klare Tiefe" der Wissenschaft [5]). In diesem Sinne läßt z. B. P. Heyse, ein „Pegasus in einem Joche von Rosen und Nachtviolen", jene „wahre Kraft" vermissen, die nur durch das „Joch des Lebens" gestärkt wird [6]). Auch Freiligrath ist trotz seines unverkennbaren Talentes im Gegensatz zu Herwegh ein Dichter ohne „Inhalt" [7]).

Hinsichtlich des Problems, ob mehr Formal- oder mehr Gehaltsästhetik, geben uns nun aber die Formulierungen der Forderung nach Erleben der Wirklichkeit nichts weniger als ein eindeutiges Kennzeichen an die Hand.

Wenn P. einen durch Bewältigung der Wirklichkeit zu gewinnenden „Inhalt" verlangt, so erlaubt ihm die Unbestimmtheit dieses Ausdrucks, darunter einmal ein allem bloß Sinnlichen entgegengesetztes Geistiges zu verstehen, ein andermal aber gerade ein dem bloß Innerlichen entgegengesetztes Wirkliches. Im einen Fall wird mehr auf den Gehalt, im andern mehr auf den Stoff hin gedacht [8]). Beide Vorstellungen verwischen sich P. subjektiv, doch darf ihrer beider sachliches Vorhandensein nicht übersehen werden. Dieses uns im folgenden noch oft begegnende unvermerkte dialektische Umschlagen vom Gehalt in die Gestalt [9]) zeigt uns P.' ästhetisches Denken ganz im Bann seiner idealrealistischen Grundthese, die ja ein Aufgehen des Ideengehalts in die sinnliche Gestalt verlangt [10]). Das naive Hinübergleiten von einer Seite auf die andere an Stelle ihrer gesonderten Betrachtung erklärt sich daraus, daß P. es eben unterläßt, die aus jener Grundthese dialektisch hervorgehenden Begriffe „Idee" (Innerlichkeit) und „Wirklichkeit" (Außenwelt) mit Begriffen wie „Form" und „Inhalt" in eine systematisch feste und terminologisch eindeutige Beziehung zu bringen. P.' ästhetischer Idealrealismus ist damit als ein unkritisch-naiver gekennzeichnet, sofern nämlich das Absehen von der Aufstellung fester systematischer Beziehungen es der in dem Idealrealismus enthaltenen Dialektik gestattet, als eine „wilde" aufzutreten, die das jeweilige Hervorheben der einen und der andern Seite dem Zufall überläßt, wichtige Sachen nicht zuordnet, dann aber auch denselben Begriff für beide Seiten in An-

---

[5]) Hall. Jb. 1840, S: 1632; Kl. Schr. II, 249 f.; D. M. 1852 II, 853; 56 II, 843; 59 I, 453; 62 II, 305, vgl. 60 II, 281; Gesch. d. dt. Journ. I, 69; aber D. M. 1863 I, 471; 59 I, 224.

[6]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 238 f., 240 f. Vgl. auch D. M. 1853 II, 645; 54 I, 326.

[7]) Rhein Ztg. 1843, Nr: 80. Vgl. noch N. Schr. I, 330 ff.; II, 228.

[8]) Vgl. auch D. M. 1860 I, 30 f.; ferner 52 II, 836; 56 II, 511 mit Hegels Forderung von „Reflexion' und „Studium" für den Dichter (Stellen vgl. A. 4) zu ds. Kap.). Außerdem: Gött. Db., S: 26 (wo „Stoff und Form" auf eine Ebene gerückt erscheinen); Hall. Jb. 1840, S: 840, 843, 2175 f.

[9]) So äußert sich P. — dies ist ein besonders krasser Fall — zu dem Problem, ob die Entäußerung des Künstlers im Kunstwerk eine totale, vollkommen adäquate ist, widersprechend: s. A. 3) zu ds. Kap.

[10]) Vgl. über die Bedeutung der Form für die Hegelsche Aesthetik E. Utitz a. a. O. S: 56.

spruch nimmt und so eine komplizierte Vieldeutigkeit der Terminologie bewirkt, wofür gelegentlich noch einige Proben beizubringen sind. —

2. Allgemeiner Begriff der Plastik.

In den verschiedensten Wendungen formuliert P. seinen Gestaltbegriff, den Begriff der Form im weiteren Sinn. Wichtige Ausdrücke, mit denen diese Formulierungen operieren, sind z. B. Plastik, Form, Schönheit. Daß auch hier wieder die schon zur Bezeichnung von ganz anderen ästhetischen Sachverhalten verwendeten Termini „Form" und „Schönheit" wiederkehren, kompliziert, wie wir sehen werden, die Vieldeutigkeit dieser Populärterminologie. Wir haben jetzt diese Begriffe nur soweit zu berücksichtigen, als sie den Gesichtspunkt größtmöglicher Konkretheit meinen, der jetzt als dritter zu dem gehaltsästhetischen und dem klassisch-formalen hinzukommt [11]).

Daß jene drei Ausdrücke wirklich zur Bezeichnung des Sachverhalts dienen, den wir Gestalt oder Form i. w. S. nennen, erkennt man u. a. eben daraus, daß dem durch sie Bezeichneten eine realisierende Funktion im Kunstganzen zugesprochen wird. Legen wir die idealrealistische Formel von der Kunst als der Verkörperung der Idee im Sinnlichen zugrunde, so muß, wenn anders „Idee" mit „Gehalt" sich deckt, das Sinnlich-Wirkliche mit der Gestaltseite identisch sein.

Wo P. beim Gebrauch des Ausdrucks „Form" diese Form i. w. S. im Auge hat, ist diese für ihn etwas, was er umschreibt mit „die Leib gewordene Idee der Schönheit" [12]), also etwas, was die Seite der Verkörperung am Kunstwerk betrifft. Eben die Funktion der Versinnlichung, auf die hin hier allein das Wesen der Form ins Auge gefaßt wird, unterscheidet diese Form von jener, deren Wesensmerkmal für P. die mäßigende Funktion bildet. Form i. w. S. ist Leib, Fleisch, Körper. Diese „Schönheit der Form" wird in erster Linie durch die antike Kunst repräsentiert: „Die Alten, ihrer unmittelbaren sinnlichen Natur gemäß, haben das Höchste erreicht in der Ausbildung der Form: an ihrer Plastik lernen unsere Künstler noch heute. Auch in ihrer Literatur ist der plastische Sinn, die Formenschönheit überwiegend" [13]). In der vollendeten Aeußerlichkeit und Sinnlichkeit will P. daher die Blüte der alten Welt sehen [14]). Diese Aeußerlichkeit ist es, die P. vielfach auch da meint, wo er die Ausdrücke Form und Schönheit synonym verwendet [15]). Am besten getroffen wird der Sachverhalt

---

[11]) Mit diesen drei Gesichtspunkten stellt P.' gesamte Literaturkritik eine praktische Veranschaulichung seiner These dar, daß Kunst „harmonische Gestaltung der Idee überhaupt" sei (Hall. Jb. 1839, S: 1340).

[12]) Hall. Jb. 1840, S: 835.

[13]) ebd. S: 473. Vgl. auch N. Schr. I, 317.

[14]) Gött. Db., S: 81, 26. Zum traditionellen Charakter dieser Auffassung vgl. auch A. W. Schlegels Berliner Vorlesungen (Böcking V, S: 12 f.).

[15]) Hall. Jb. 1840, S: 477 vgl. 478. Vgl. für dieses Schwanken in der Bedeutung des Ausdrucks „Schönheit" zwischen Form i. e. S. und Absolutem auch die Anwendung, die der Schönheitsbegriff an wichtiger Stelle im Gött. Db. erfährt (ebd. S: 23, 24).

mit dem Ausdruck Plastik. P. begrüßt die Rückkehr zur reinen Schönheit der alten Kunst als zu einer plastischen [16]). Hauptsächlich wird der Begriff der Plastik von ihm gegen die Formlosigkeit und Subjektivität romantischer Dichtung, die eben wegen dieser Eigenschaften an mangelnder Sinnlichkeit leidet, geltend gemacht [17]). So heißt es über Marlowes schon erwähnte „Dichternachtwege" und seinen „Faust": das Subjekt sei hier noch so ausschließlich mit der Innerlichkeit seiner eigenen Zustände beschäftigt, „daß zu einer Entäußerung seiner selbst in objektiver und plastischer Gestaltung es sich nicht zu erheben vermag, sondern, in nackter Unmittelbarkeit sich preisgebend, statt erfüllten und bewegten Lebens nur hohle Schatten zur Darstellung bringt, von denen wir sogleich wissen, daß sie nie und nirgend existiert haben . . ." [18]). An einer solchen dem „Wüsten und Formlosen" Tor und Tür öffnenden Literatur können wir ebenso nur ein „pathologisches Interesse" nehmen wie an einer rein stofflichen Dichtung [19]). Ganz ähnlich beweist Shelleys „Cenci's", daß alles allzu Subjektive, das die Form vernachlässigt, unschön ist [20]). Durch ihre Abgrenzung dieses formalen gegen den gehaltlichen Gesichtspunkt sind hier vor allem die uns schon bekannten Kritiken P.' über zwei komische Romane, Ruges „Novellisten" und Knigges „Reise nach Braunschweig", recht aufschlußreich für die Art, wie P. das Verhältnis von Gehalt und Gestalt sichtet: in jenem ist der „Inhalt" (die Weltanschauung), „die göttliche Heitere des humoristischen Bewußtseins", zu erfreulichem Dasein gelangt, „was auch an der Komposition seines Romans als solcher auszusetzen sein möchte"; in diesem zeigt sich dagegen bei „philiströsem Bewußtsein" und geflissentlichem Verlassen der Illusion doch „plastische Kraft", „plastische Energie", „trefflich lebendige Gesalten" [21]), oder umgekehrt: in ihm hat sich „bei aller Kraft des plastischen Talents" das Bewußtsein nicht „aus der öden Sphäre der Spießbürgerlichkeit zum wahren Humor" erheben können. Dem dritten von P. an derselben Stelle besprochenen Roman, Dingelstedts „Neuen Argonauten", fehlt beides: die „großartige humoristische Weltanschauung" (an ihrer Stelle gibt der Dichter Jean Paulsche Sentimentalität) und „plastisches komisches Talent", so zwar, daß letzterer Mangel am schwersten wiegt [22]).

Die Plastik als Form i. w. S., als Individualisierung der Idee im schönen Einzelnen [23]), wird von P. definiert als die Verkörperung in „abgerundeten Gestalten" [24]), als Produkt der Fähigkeit, „Gestalten zu bilden und zu beleben" [25]); plastisches Talent ist die Fähigkeit des Künstlers, sich im Kunstwerk „außer sich zu setzen und diese seine Schöpfung immer und überall in vollster Lebenswahrheit zu

[16]) Hall. Jb. 1840, S: 1605.
[17]) N. Schr. I, 150, 366 f.
[18]) Hall. Jb. 1840, S: 835 f.
[19]) ebd. S: 834. N. Schr. I, 257.
[20]) Hall. Jb. 1840, S: 2466 f.
[21]) ebd. 1839, S: 2393 ff.
[22]) ebd. S: 2396 f., 2404.
[23]) ebd. S: 1340.
[24]) Theat.-Vorl., S: 9.
[25]) Gött. Db., S: 314.

erhalten“ [26]). Kein Stoff, auch der anspruchsloseste nicht, darf, meint P., ohne solche Plastik sein [27]), selbst nicht die dünnste Reisebeschreibung; die kunstschwärmerischen Reiseromane der Romantik finden deshalb keine Gnade vor seinen Augen [28]. „Mit der bloßen Stimmung, der Intention, der formlosen Idee“ — das richtet sich gegen K. Becks „Nächte“ — „ist es nicht abgetan: sie muß geformt werden, muß poetisch, d. i. plastisch hervortreten“ [29]). Deshalb ist zwischen einem poetischen Gemüt und einem wirklichen Poeten noch eine gewaltige Kluft. „Nebelhafte Sphäre“, „Wesenlosigkeit“ à la Beck findet P. bei Lenau unter seinen frühesten Jugendgedichten, von denen ihn z. B. „Ode an einen Tyrannen“ an Schubarts „Radomontaden“ erinnert [30]). Daß Lenau zu einem in Haß und Traurigkeit sich verlierenden Weltschmerzler wird, drückt P. auch so aus, daß jenem die Kraft und Gabe fehle, „seinen Kampf mit der Erkenntnis plastisch zu gestalten“ [31]). Mehr ins Psychologische gewendet erscheint die Deffinition der Plastik, wo P. das, was er anders lebendige und kräftige Darstellung nennt, als „belebende und formierende Phantasie“ umschreibt [32]). Ueppigkeit der Phantasie ist in diesem Falle Synonymon für Plastik der Darstellung [33]). Bei der in Schilderung von Zuständen so trefflichen Zeichnerin Fanny Lewald beruht der Mangel an Plastik und Lebendigkeit der Gestalten auf Mangel an Phantasie (Einbildungskraft, Herz); sie dichtet wie Wieland [34] nur mit dem Verstand und bringt es so nur zu kunstvoller Anordnung und Glätte der Sprache [35]). Aehnlich wie diese Dichterin wird G. Freytag beurteilt [36]). Auch Mundt und Kühne fehlt diese zeugende Kraft der Phantasie [37]). Dagegen wird für Gutzkow, obwohl auch bei ihm ein Ueberwiegen von Kritik und Reflexion festgestellt wird, wenigstens die Fruchtbarkeit der Schilderung anerkannt [38]).

Schon Hegel nennt die Fähigkeit, Vereinigungen des innerlichen Geistes mit dem Anschaulichen zu schaffen, Phantasie [39]). Nach Hegels Vorbild hatte dann sein Schüler Hotho schon 1835 volle sinnliche Körperlichkeit für das Kunstwerk verlangt [40]). Von den Jahrbüchermitarbeitern ist es außer Ruge [41]) vor allem Laube, mit dem P. in

[26]) Hall. Jb. 1839, S: 2407.
[27]) ebd. 1840, S: 1631.
[28]) ebd. 1841, S: 126, 129.
[29]) ebd. 1839, S: 1340.
[30]) ebd. S: 1695 f.
[31]) ebd. S: 1720.
[32]) Gött. Db., S: 314 vgl. 317, 321.
[33]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 282.
[34]) Dem aber im Gött. Db. gerade „Phantasie“ als wesentlichste Eigenschaft zugeschrieben wird: also keine einheitliche Terminologie! Vgl. auch S: 45 ff. dieser Arbeit u. „Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller“, hrsg. v. Gräf u. Leitzmann, Bd: I, Lp. 1912, S: 382 f.
[35]) D. M. 1853 II, 642, vgl. D. dt. Lit. d. Ggw. II, 258.
[36]) ebd. S: 105.
[37]) ebd. S: 48, 51. Für Kühne vgl. noch D. M. 1856 II, 97.
[38]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 15 f., 27, 38, 48.
[39]) Vgl. auch H. Kuhn a. a. O. S: 38.
[40]) Kleinmayr a. a. O. S: 136.
[41]) ebd. S: 91.

diesem Punkte übereinstimmt: was von anderer Seite für Laube festgestellt worden ist, daß er nämlich den Begriff der Plastik als einen Gegenbegriff mit dem Akzente stärkster sinnlicher wie formgebundener Beziehung gegen alle willkürlich-romantische Sentimentalität, Lebensflucht und Formauflösung verwendet [42]), eben das haben auch wir ja für P. oben feststellen können. Und wenn man bei Laube den von seinem Begriff der Plastik involvierten Realismus als einen nichtkonsequenten erkannt hat, insofern Plastik bei ihm nur lebensvoll abgerundete, durchorganisierte Erscheinung bedeute [43]), so können wir auch bei P. ein ähnliches Hineinragen des klassisch-idealisierenden Formbegriffs in den die Realseite des Kunstwerks bezeichnenden Begriff der Plastik feststellen. Auch für unsern Kritiker müssen wir annehmen, daß ihm beim Gebrauch von Wendungen wie „kräftiges plastisches Talent" [44]), „Plastik und Frische der Gestaltung" [45]) u. ä. als Ideal das vorschwebt, was auch er ja gelegentlich selbst formuliert als Verkörperung in „abgerundeten Gestalten" oder als „glückliche abgerundete plastische Bilder" [46]). Die Gedichte Karl Siebels, auf die sich letztere Wendung bezieht, werden von P. dann weiter in einer Weise charakterisiert, die deutlich die betont idealistische Färbung seines Plastik-Begriffes zeigt. Plastik ist für P. Sinnlichkeit, sofern diese formenden Charakter hat auch gegenüber dem Nur-Stofflichen. Dieses klassizistisch-idealisierende Moment, das P.' Begriff der Plastik enthält, spiegelt seine Terminologie auch sonst wieder. Shakespeare bringt die Elemente seiner Zeit in „plastischer Rundung" zur Darstellung [47]). Keine Gattung kann die Fülle sinnlicher „Wahrheit" und plastischer Gestaltung entbehren [48]). Besonders charakteristisch aber ist eine Rezension über „Granit und Marmor. Gedichte von Emanuel Raulf" [49]). Dieser „mühseligen, schwerfälligen Reflexionspoesie" gegenüber verlangt P. „Genauigkeit des Ausdrucks", „Fluß und Wohllaut der Rede", „Klarheit der Gedanken", „Wärme und Lebendigkeit der Empfindungen", kurz: Eigentümlichkeit. Ihre Begründung aber erhalten diese Einzelforderungen wieder in der gegen die Nur-Innerlichkeit gerichteten Generalforderung nach einem Heraustreten des inneren Gehalts in eine äußere Gestalt: „aber die Kunst", heißt es, „hat ihren Namen eben vom Können; der innerlichen Poeten, die wohl alles recht schön empfinden, das Unglück ist nur, daß sie es nicht herausbringen können", oder wie P. es auch anders ausdrückt: der Poeten, die erfüllt sind von „einem gewissen ehrlichen Streben, das es gern ernsthaft mit der Kunst nehmen und gern etwas Tüchtiges leisten möchte — wenn es nur könnte!", „haben wir in Deutschland genug und übergenug". Nicht auf die gute Absicht, sondern auf das Können, nicht auf die Empfindung als solche, sondern auf ihre Gestaltung

[42]) ebd. S: 34, 187, 245.
[43]) ebd. S: 79.
[44]) Hall. Jb. 1839, S: 2404, vgl. D. M. 1855 II, 258; 56 I, 174.
[45]) ebd. 1864 I, 136.
[46]) ebd. 1856 II, 24 f. s. S: 94 ds. Arb.!
[47]) Kl. Schr. II, 150.
[48]) D. M. 1857 II, 173 f., vgl. 53 II, 35.
[49]) ebd. 1854 II, 226. Vgl. auch N. Schr. II, 152.

kommt es also an. Auch mit dieser Formulierung ist der Sache nach das gemeint, was P. sonst „Plastik" nennt, die er hier nun selbst im Sinne eines klassizistischen Kunstideals interpretiert, wenn er bemerkt: „auf allen seinen (Raulfs) Gedichten ruht etwas Abgequältes, Unfreies, Verstimmtes, das in geradem Gegensatz steht zu der schönen, in sich selbst ruhenden Heiterkeit, welche die wahre Begleiterin der Kunst ist . . .".

Wir schließen das Kapitel über den allgemeinen Begriff der Plastik mit einer Zusammenstellung weiterer hierhergehörender literaturkritischer Illustrationen. Ein Minus in Bezug auf Plastik weisen auf Friedrich Notter[50], Hermann Presber, Hermann Marggraff[51]), Hieronymus Lorm[52]), Alfred Meißner[53]), letzterer in der Ausführung seiner beiden Romane „Der Pfarrer von Grünrode" und „Der Freiherr von Hostivin". Ein frisches Talent dagegen, das überall auf plastische Bestimmtheit hinarbeitet, ist Robert Giseke: ihm wird ähnlich wie Fritz Reuter, der wegen seiner „Plastik und Frische der Gestaltung" zu „unseren besten komischen Dichtern" zu zählen ist, die liebevolle Ausarbeitung des einzelnen als Vorzug angerechnet[54]). Betreffs seiner Erzählung „Otto Ludwig Brook" wird allerdings auch an Giseke einmal die Mahnung gerichtet, die Dichtung dürfe jenes „blühenden Fleisches" nicht entbehren, „wenn sie anders den Schein (!) des Lebens erwecken und festhalten soll"[55]). Was die ältere Dichtung betrifft, so gebührt natürlich auch hinsichtlich der Plastik wieder der Klassik der Vorzug vor der Romantik: während P. z. B. Werke wie Hölderlins „Hyperion" und Waiblingers „Phaeton" als „Zusammenwürfelung schwärmerisch verworrener Selbstbekenntnisse" abtut[56]), erkennt er Bedeutung und Größe der klassischen Epoche gerade darin, daß „diese volle plastische Darstellung des Schönen" sich in ihr wirklich erfüllt als Ausgleich der Kunst mit dem Leben, daß die Schönheit jetzt „leibhaftig, lebendig" in die Welt tritt[57]).

3. Nähere Bestimmungen der Plastik.

Wir wollen nunmehr die realistischen Einzelforderungen herausstellen, zu denen sich das komplexive Verlangen nach Plastik überhaupt differenziert.

a) Gegen Allegorie und Metapher.

Zunächst zu erwähnen ist da die Feindschaft gegen das seit Herder übel beleumundete[58]) „Allegorisieren", gegen einen „barocken, mit Metaphern überladenen Stil" mit seiner „gesuch-

[50]) D. M. 1864 I, 274.
[51]) ebd. S: 349.
[52]) ebd. 1864 II, 333.
[53]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 133 f., 142.
[54]) D. M. 1853 I, 332.
[55]) ebd. 1863 II, 365.
[56]) Kl. Schr. II, 238.
[57]) Theat.-Vorl., S: 369.
[58]) Vgl. auch F. J. Schneider: Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart, 1927, S: 84.

ten Originalität, Dunkelheit und Ueberschwenglichkeit“ [59]), gegen „Bilderschwelgerei“, „Bilderjagd“ und „Bilderunwesen“, als welche P. z. B. die Dichtung K. Becks und die C. F. Scherenbergs verwirft [60]). Schwulst, Bombast, Künstelei der Sprache und Ausdrucksweise sind ihm ein Greuel [61]). Begründet wird die Verwerfung der Metapher als Stilmittel damit, daß sie ja nicht der Gipfel der Poesie sei, sondern nur ihr rohester und gröbster Anfang: „gleichsam die Hieroglyphenschrift der Poesie, allenfalls ausreichend für die primitivsten Zustände derselben, aber völlig unzulänglich für eine vorgeschrittenere Bildung“. Die Quelle dieser bildungsgeschichtlichen Bewertung ist wohl die (hierin allerdings bereits auf den Schultern der Romantiker stehende) Aesthetik Hegels, in deren System die Metapher das wichtigste poetische Element der orientalisch-symbolischen Kunstform abgibt, welch letztere historisch wie systematisch der antik-klassischen Kunstform vorangeht. Doch will P. mehr im Namen einer klassizistischen Realistik gegen Künstlichkeit protestieren. Rückerts Allegorien und Bilder nennt er „Schemen“ [62]). Im Gegensatz zu diesem Altmeister der Künsteleien und geflissentlichen Verrenkungen zeichnet sich Friedrich Bodenstedt bei Bearbeitung des gleichen Stoffes (in den Gedichten des Mirza Schaffy) durch einfache und natürliche Sprachbehandlung aus [63]). P. spricht auch von der Manier, „kein Ding auch nicht das einfachste“ anzuschauen „als das, was es ist“, und prophezeit als Folge des Ueberhandnehmens einer solchen Manier, daß „alle einfachen und geraden Anschauungen“ aus unserer Poesie verschwinden werden [64]). Wirklichkeit ist es, die P. anstelle bombastischen Schwulstes fordert, wie ihn selbst Rudolf Gottschall nicht verschmähe [65]). Wirklichkeit und Wirklichkeitsnähe ist auch da der eigentlich positive Gesichtspunkt, wo P. den Schwulst und Bombast in Hermann Püttmanns „Chatterton“ [66]) oder das „Uebermaß orientalischen Opiumtaumels“ der schon genannten Rückert und Beck ablehnt. „Die verwaiste Burschenkneipe“ des letzteren wird als eine „dürre Allegorie“ abgetan, die der Plastik eines der historischen Wirklichkeit angehörenden Stoffes ermangelt [67]). Aber auch ganze Stilepochen werden abgelehnt: die konventionelle Barockdichtung [68]), der „Ungeschmack der schlesischen Dichter“ [69]), überhaupt die Antike in der Allegorie, wie sie überall in den neueren Literaturen als Frucht gelehrter Beschäftigungen zutage trete (z. B. die holländischen „Speele

---

[59]) Gött. Db., S: 49, 175.
[60]) Hall. Jb. 1839, S: 1350, 1354, 1355. N. Schr. I, 266, 271 f., 274 f., 277. Vgl. E. v. Eck a. a. O. S: 37.
[61]) D. M. 1854 II, 659.
[62]) Hall. Jb. 1840, S: 1640.
[63]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 122.
[64]) Hall. Jb. 1839, S: 1350 f.; D. M. 1854 II, 399.
[65]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 174, 183.
[66]) Hall. 1841, S: 227, 228.
[67]) ebd. 1839, S: 1350 f., 1342. Also auch über die Plastik führt ein Weg zu P.' Kardinalforderung nach historischen Stoffen.
[68]) Gött. Db., S: 49. N. Schr. I, 294.
[69]) Hall. Jb. 1839, S: 1355.

von Sinnen", die Facetien und besonders der „Gipfel" der Allegorie: Dantes Komödie)[70], ferner der Stil der die Genieperiode einleitenden Schleswiger[71], der „grausige Schwulst" bei den Göttingern und den übrigen Dichtern jener Zeit, wie Claudius, Pfeffel, Gleim u. a.[72], sodann die „schwerfällige und ungenießbare" Hülle der Hamannschen Schriften[73] sowie endlich auch die „mythologisierende Phraseologie" eines Ramler[74].

b) Stofflichkeit (Antiillusionismus).

Die Ablehnung der Allegorie bildet, sofern sie sich auf eine bestimmte stoffliche Gestaltungsweise des Gehalts bezieht, einen Uebergang zum nächsten Punkt: zu der Ablehnung des sogenannten Idealischen, der „schädlichen Schönmalerei"[75]. Entspricht doch dieser Ablehnung als positives Korrelat die Forderung nach einem konkreten, der Welt der Wirklichkeit entnommenen Stoff[76]. In dieser Forderung spricht sich recht eigentlich das aus, was man bei dem Kritiker P. als Drängen auf „Realismus" erkannt hat[77], aber auch sie bedeutet gleichwohl keine radikale und unerhört neue realistische Tendenz, sondern meint, wenigstens im großen und ganzen, nur jenen auch der klassischen Dichtung und Aesthetik wesentlichen Realismus. Allen idealistischen Gehaltsästhetikern, speziell aber den Klassikern und ihrem Gefolge ist ja die Unterscheidung einer (sich auf Sinn und Gehalt beziehenden) „idealen Auffassung" von der (auf die Gestaltseite sich beziehenden) „idealischen Darstellung" geläufig gewesen. Weil der Künstler, „indem in der Kunst nicht wie in der Philosophie der Gedanke, sondern die wirkliche äußere Gestaltung das Element der Produktion abgibt", aus der Ueberfülle des Lebens und nicht aus abstrakten Allgemeinheiten zu schöpfen habe, deshalb möchte auch Hegel einen idealistischen Anfang in der Kunst allemal verdächtig finden[78]. Auch dieser für P. ja unmittelbar zuständige Idealrealismus Hegels überschreitet mit solcher Ablehnung des „flachen sogenannten Idealen" in rein ästhetischer Hinsicht die erwähnte klassische Tradition keineswegs, ebensowenig wie es P.' eigene Forderung eines dem konkreten Leben entnommenen Stoffes tut[79]. Daß P. wirklich nur einen klassischen Realismus erstrebt, erkennt man aber vor allem daraus, daß er seine Forderung nach größerer „Aeußerlichkeit" nicht nur gegen die „Schönmalerei", sondern auch gegen einen mehr oder weniger „Häßliches" (Krasses, Widerwärtiges) produzierenden Phantasiegehalt ausspielt. Wenn er das „müßige Durchgrübeln inhaltloser Innerlichkeit" mit der Begründung verwirft, sie sei der Weg nach unten, ein Prinzip der

---

70) ebd. 1840, S: 1442 f.
71) Gött. Db., S: 175.
72) N. Schr. II, 30.
73) Gött. Db., S: 178.
74) ebd. S: 217.
75) D. M. 1856 II, 257.
76) Vgl. Gesch. d. dt. Journ. I, S: 69.
77) F. Diederich: R. P. Dresdner Volkszeitung 1916, Nr. 122.
78) H. Bd: XII, S: 377, vgl. XIV, S: 272.
79) D. M. 1851 II, 455; 56 II, 257. N. Schr. II, 227.

Formlosigkeit [80]), so erinnert dies unmittelbar an den Wortlaut von Goethes Kleisturteil. Wenn er meint, dem Phantasten sei deshalb keine Farbe zu grell, kein Effekt zu haarsträubend, weil — das Schlimmste, was es in der Kunst geben könne — sein Verstand ins Leben hineindichte, was nicht darinnen sei, so ist es gewiß bezeichnend, daß P., diese Art Dichter zu charakterisieren, Mercks Wort an Goethe zitiert: „Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben [81]); die anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das gibt nichts als dummes Zeug".

Klopstocks „Messias" ist „zu abstrakt, zu unsinnlich", weil ihm der „nationale Boden" und wirkliche menschliche Schicksale fehlen [82]). Die Stolberge sind P. ein Beweis dafür, daß solche Entfernung von der Wirklichkeit sogar im „geistigen Selbstmord" des Künstlers ende [83]). Den „Boden der Wirklichkeit" ganz und gar zu verlieren, hat auch immer — Julius Grosses nicht-historische Novellen beweisen es — eine „gewisse Unklarheit und Ueberschwenglichkeit der Darstellung" zur Folge [84]). Aus P.' gegen einen Roman Arthur Stahls geltend gemachter Ansicht, daß die glänzendsten „Erfindungen" nichts seien ohne Leiblichkeit, ohne lebendige Plastik [85]), erklärt sich auch seine Ablehnung des Vergleichs eines Dichters mit dem Vogel Phönix, der nur über der Erde schwebt und, wenn er sie schon einmal berührt, dies nur tut, um sofort in seine ätherische Heimat zurückzukehren [86]). Ebensowenig ist die Kunst (wie Jean Paul gemeint hat) eine bloß illusionäre Regenbogenbrücke zum Ewigen [87]). Aus solchen Anschauungen heraus bekämpft P. auch die Dorfgeschichten, soweit sie nichts anderes sind als „nur Phantasiegebilde der Autoren, verbrämt und ausstaffiert mit wirklichen oder angeblichen bäuerischen Ausdrücken und Manieren, wie man sich ehemals zu demselben Zweck des höfischen Flitters und der Manieren der ‚Gesellschaft' bediente" [88]). Solche „Sentimentalität und ein künstliches, fast kokettes Spiel mit Naivität und Einfalt der Wirklichkeit unserer ländlichen Zustände" sind allerdings nur „Krankheiten und Verirrungen" eines an sich richtigen Strebens: des „realistischen Triebes", des Triebes nach „Naturwahrheit und volkstümlicher Färbung", der „Lust am Natürlichen und Wirklichen". P. kann von seinem Standpunkt aus, demzufolge „die wahre Poesie nicht in der Flucht vor der Wirklichkeit, sondern in ihrer poetischen . . . Bewältigung" besteht und demzufolge daher auch alle wahre Kunst „im Boden des Volks und der volkstümlichen Zustände" wurzeln muß, die Dorfgeschichte nur loben als eine Gattung, die in dieser Hinsicht einen „Fortschritt" bedeutet: „unsere Novellendichter verlieren sich nicht mehr, wie es zu Zeiten

[80]) Hall. Jb. 1840, S: 843.
[81]) Vgl. die Parallele bei P. D. dt. Lit. d. Ggw. II, 144.
[82]) N. Schr. II, 176.
[83]) D. M. 1855 II, 734; 59 I, 459.
[84]) ebd. 1862 II, 514.
[85]) ebd. 1863 I, 716.
[86]) D. M. 1855 I, 34; Goethe-B., S: 2.
[87]) Dt. Jb. 1842, S: 246.
[88]) Vgl. auch N. Schr. I, 200.

Tiecks und seiner Anhänger der Fall war, in theoretische (!) Untersuchungen über Poesie, Kunst, Religion; sie benutzen nicht mehr die Form der Dichtung, philosophische, theologische oder literarische Kontroversen anzustellen, noch begnügen sie sich, im Rahmen der Erzählung nur ihr eigenes Ich mit seinen persönlichen Leiden und Freuden, seinen Hoffnungen und Träumen, ja nicht selten sogar seinen Launen und Wunderlichkeiten abzuspiegeln, sondern sie suchen in den Schacht des Volkslebens selbst (für P. mehr oder weniger Inbegriff aller Wirklichkeit) herabzusteigen, sie bemühen sich, die Zeit, in der, und die Menschen, mit denen sie leben, zu begreifen und . . . wiederzugeben" [89]. Dieser Charakteristik der Dorfgeschichte entsprechen die „Erzählungen aus dem Ries" von Melchior Meyr [90], die sich fernhalten von allen Versuchen, „der Wahrheit der Natur durch kleine Schönheitsmittelchen nachzuhelfen", indem sie „wirkliche Bauern" zum Gegenstand haben. Die hohe Bewertung des Stofflichen kann sich nicht schöner zeigen als darin, daß P. Meyr die Eroberung dieser neuen „Provinz" für unsere Literatur, nämlich die Entdeckung des Riesbauern nach der des westfälischen Dorfschulzen durch Immermann und der des schwäbischen Bauern durch Auerbach [91], als „Verdienst" anrechnen möchte. Aehnlich rühmt P. etliche Jahre früher an Edmund Höfer, er sei es gewesen, der die zu Tode gehetzte Dorfgeschichte mit ihren „geschminkten" Bauernmädchenfiguren wieder zu Ehren gebracht habe durch eine realistischere Behandlungsweise [92]. Was aber hier P. überall von der Dorfgeschichte erwartet, ist grundsätzlich nichts anderes, als was er auch von den andern Dichtungsgattungen nach dieser Richtung hin verlangt. Otto Roquettes „Orion" verfehlt die eigentliche Aufgabe des Romans: nicht eine „Traumwelt" darzustellen, sondern ein „Abbild des Lebens" zu geben, „Menschen von Fleisch und Blut", „mit Absichten, welche in dem allgemeinen Boden des Jahrhunderts wurzeln" [93]. In einer Kritik von Holteis „Stimmen des Waldes" (2. Aufl., die „mit ihren empfindsamen Zaunkönigen, Taubern, Finken, Waldmeisen, ihrer alten sentimentalen Kröte, ihrer sterbenden Lerche, ihrem philosophierenden Neuntöter usw." für ihn ein schlechthin gemachter, krankhafter, jede gesunde Kraft zum Erlahmen bringender Stoff sind, fordert P., mit menschlichem Lieben solle der Dichter unser Herz rühren, den „Lyrikern der Tierwelt" dagegen die „Selbstbetrachtungen der Kröten und Unken, die zärtlichen Abenteuer der Lerchen und Gras-

---

[89]) D. M. 1856 II, 257. Vgl. hiermit das Urteil über Dickens, D. M. 1852 II, 625 f.

[90]) D. M. 1856 II, 257 f.

[91]) Später wendet sich P. gegen dessen „ästhetische Schönrednerei" (D. dt. Lit. d. Ggw. II, 235). Vgl. noch N. Schr. I, 144.

[92]) D. M. 1852 II, 305. Einigermaßen in Gegensatz hierzu definiert P. D. dt. Lit. d. Ggw. II, 242 die Dorfgeschichte wegen ihres Beschränktseins auf Anekdote und eng umrahmtes Genrebild als „beschränkte untergeordnete Gattung, für die der gebildete Verstand kein Interesse zeigen" könne.

[93]) D. M. 1851 II, 455, vgl. N. Schr. II, 6, 174, 182 f.

mücken usw." überlassen[94]). Die Jugendlieder eines gewissen Ernst Wegener tadelt P. als ein „Spielen mit müßigen, inhaltslosen Bildern und Empfindungen", das umso schlimmer sei, als „wir diese verliebten Blumen, sentimentalen Käfer" „der Reaktionsperiode gleich nach dem Jahre 48" „längst hinter uns haben"[95]). Diese „poetische Süßholzraspelei" der fünfziger Jahre, zu deren Vertretern P. außer Roquette auch noch Rodenberg zählt[96]), steht ihm überhaupt an Wert auf einer Stufe mit den Heinischen Zerrissenheitsmelodien aus der Restaurationsepoche sowie mit dem Schwulst und Prunk der Schlachtensänger aus den vierziger Jahren. Dafür begrüßt P. bezeichnenderweise die von ihm festgestellte Rückkehr zu Goethe nach diesen Verirrungen als einen Zug wiederkehrender „Gesundheit"[97]). Natürlich meint P. hier nur den klassischen Goethe, denn z. B. mit dessen Faustschluß vermag unser Kritiker sich von dem in Rede stehenden Gesichtspunkt aus ebensowenig zu befreunden wie mit den romantischen Wunderdarstellungen überhaupt[98]), mit der chaotischen Formlosigkeit des Hoffmann-Weisflogschen Gespensterspukes[99]) oder mit dem Puppen-, Feen- und Zauberwesen, dem gegenüber P. ebenfalls die Behandlung menschlicher Motive verlangt[100]). Gegen alles, was er für „romantisch" hält, gegen die Romantik, die Spätromantik und das Junge Deutschland richtet sich seine Forderung eines „größeren stofflichen Interesses" und sein mit dieser Forderung korrelierender Antillusionismus, wie er ihn am entschiedensten ausspricht in dem Satz: die Literatur der Gegenwart darf sich nicht mit der Darstellung bloßer Ideale begnügen, mit denen wir schon bis zum Zerspringen gesättigt sind, vielmehr „sei die Zeit dieser abstrakten, inhaltlosen Poesie, der schönen Redensarten und Luftbilder nun auch in Deutschland vorüber!" Um so eher ist das Ende der „abstrakten" Poesie zu wünschen, als diese als solche, wie P. ausdrücklich hinzufügt, nicht als „ästhetisches" (= gestaltliches) Plus gelten kann[101]).

Wir haben nun schon früher[102]) gesehen, daß P. in erster Linie an einen historischen (politischen, sozialen) Stoff denkt. Er empfindet das kaum als eine Spezialisierung, sondern der historische Stoff ist ihm der konkrete Stoff schlechthin, der als solcher am besten, ja einzig dem Kunstwerk den erforderlichen plastischen Charakter verleihen kann. Diese Denkweise überrascht ja auch nicht weiter bei einer Weltanschauung wie der jungdeutschen, für die Begriffe wie

[94]) D. M. 1855 I, 224. Doch 1862 wird der Erzähler und Lyriker Holtei wegen seiner realistischen Darstellungsweise gelobt (D. M. 1862 I, 37, 38).

[95]) ebd. 1863 II, 734. N. Schr. II, 172 f.

[96]) D. M. 1859 I, 185 f.

[97]) Vgl. auch N. Schr. I, 198 f.

[98]) D. M. 1854 II, 399; 55 I, 773. Vgl. E. v. Eck a. a. O. S: 37 und H. Bd: XIV, S: 503.

[99]) Hall. Jb. 1840, S: 863 (trotzdem anerkennt P. gelegentlich bei Hoffmann die Durchdringung der disparaten Elemente durch phantastische Färbung des Ganzen: D. M. 1853 I, 509).

[100]) D. M. 1852 II, 305, vgl. N. Schr. II, 176, 182. Geschichtsbejahende, naturfeindliche Weltauffassung führt bereits Hegel selbst zu der gleichen Forderung.

[101]) N. Schr. II, 60 f.

Leben. Wirklichkeit, Geschichte einen einzigen untrennbaren Vorstellungskomplex bilden. Außerdem ist daran zu erinnern, daß Hegel den Vorzug historischer Stoffe vor andern sanktioniert hatte, indem er sie für das geeignetste Mittel zur Erreichung des (idealrealistisch verstandenen) Ideals erklärte, mit der Begründung, daß sich in ihnen die Allgemeinheit der Idee mit der Konkretheit individueller Besonderheit in größerer Vollkommenheit als in andern Stoffen vereinige, m. a. W. daß die historischen Stoffe in der Richtung auf das zu erreichende künstlerische Ziel am weitesten von allen vorgeformt sind: eine theoretische Erklärung, die P. sicher gekannt und übernommen hat[103]. Ein indirekter Hinweis auf diese idealrealistische Begründung ist uns bei P. vielleicht auch damit gegeben, daß es bei der Aufstellung der Forderung historischer Stoffe oft völlig in der Schwebe bleibt, ob dabei an deren „Würdigkeit", d. i. an ihre idealisierende Kraft, oder mehr an ihre plastifizierenden Eigenschaften gedacht ist: so beispielsweise, wenn P. innerhalb des Komischen von der Komödie, der nach Idee und Plastik höchsten Gattung, eine Beschränkung auf Darstellung „großartiger" öffentlicher Interessen verlangt, während er dem komischen Roman ja auch die Bearbeitung philiströser Stoffe gestatten will; oder wenn er Iffland die Darstellung familiärer Stoffe als Verdienst anrechnet. Im Gegensatz zu diesen Stellen meint P. eindeutig und ausschließlich die Gestaltseite beispielsweise in der Bemerkung, der junge Lenau habe in dem Ereignis des polnischen Freiheitskampfes „Stoff und Raum" gefunden, „sich plastisch zu betätigen"[104].

c) Charaktere und Handlung.

Die Forderung nach einem greifbaren Stoff und der Ruf nach Wirklichkeit und Geschichte können deswegen für P. zu einem einzigen Gesichtspunkt sich vereinigen, weil für ihn das Wesen beider, der dichterischen Stofflichkeit und der historischen Wirklichkeit, in Charakteren und Handlung besteht. In der Forderung von Charakteren und Handlung fallen daher gleichsam jene beiden ersten Forderungen zusammen. Tatsächlicher Inhalt (geschichtlicher Stoff) — das heißt Charaktere und Handlung[105]. Plastik, konkreter Stoff, Charaktere und Handlungen sind, systematisch betrachtet, Wendungen, von denen die eine die andere nur erläutert, die somit in ihrer Gesamtheit P.' Realismus weniger spezialisieren als spezifizieren[106]. Und wie die beiden ersten Formen der Forderung nach Plastik (Natürlichkeit und Stofflichkeit) P. dazu dienen, sich gegen Allegorie und Metapher einerseits und gegen Illusionen und Traumbilder anderseits zu wenden, so erhält auch jetzt der Ruf nach Charakteren und Hand-

---

[102]) Vgl. S: 98 ds. Arbeit.
[103]) Vgl. seine Bemerkung: „Mit den erfundenen Stoffen ist es im höheren Drama . . . bekanntlich allemal ein mißliches Ding . . ." (D. M. 1853 II, 746).
[104]) Hall. Jb. 1839, S: 1696.
[105]) Vgl. noch D. dt. Lit. d. Ggw. I, 122.
[106]) Vgl. auch S: 123 dieser Arbeit.

lungen sein negatives Korrelat in der Ablehnung eines bestimmten Stiltyps: der Tendenzdichtung.

Natürlich lehnt P. nicht die Tendenzdichtung als solche ab. Wie wir gesehen haben, bemüht doch auch er sich, für die Berechtigung und Notwendigkeit der politischen Poesie einen wissenschaftlichen Beweis beizubringen. Ja, je politischer ein Kunstwerk ist, desto höher steht es, wie P. ausdrücklich einräumt. Ernste Parteinahme ist durchaus Voraussetzung [107]). Dabei ist die Art der Parteinahme, also der besondere tendenziöse Gehalt, in ästhetisch-kritischer Hinsicht ganz gleichgültig: „Lob und Tadel" politischer Ereignisse sind gleichberechtigte Gegenstände [108]), die politische Poesie kann an sich sowohl „liberal" wie „loyal" sein, sie hält es ebenso mit dem Fortschritt wie mit dem Rückschritt, mit der Zerstörung wie mit der Erhaltung des Bestehenden [109]). Aber ist demnach auch gegen die Tendenzdichtung als solche, welcher Art auch immer ihr Gehalt sein mag, prinzipiell nichts einzuwenden, so sind doch in jedem Fall Charaktere und Handlung im strengsten Sinne conditio sine qua non: ihre Nichterfüllung bedeutet nicht nur einen Mangel des Kunstwerks in einem differenzierten Punkte, einen Mangel, dem ausgleichende Vorzüge in anderer Hinsicht gegenüberstehen können, sondern sie hebt überhaupt den spezifisch künstlerischen bzw. poetischen Charakter des betreffenden Werkes auf. Ewige Abstraktionen und unfruchtbare Allgemeinheiten sind nach P. das Charakteristikum einer Dichtung, die wohl Tendenz, aber eben nicht Dichtung ist: der Gegenstand mag noch so berechtigt und erhaben sein, „ein schlechter Poet hat niemals Recht" [110]). P. drückt das auch so aus, die Tendenz müsse sich darauf beschränken, als Element das Ganze zu durchdringen: die „Voraussetzung" für ein politisches Kunstwerk ist, daß das politische Moment „nur gleichsam seine Seele, seinen innersten Lebensnerv" bildet, daß es sich „in poetisches Fleisch und Blut, in Charaktere und Ereignisse verwandelt" hat. So dürfen denn auch gerade die ihrer Natur nach auf die Tendenz verwiesenen Gattungen, z. B. die kulturhistorische Novelle, die Bedingung solcher plastischen Gestaltung nie außer acht lassen [111]). Kurz: sein Dichtertum, nicht die allerdings vorauszusetzende bestimmte Art der Tendenz macht den Dichter [112]). Selbst die von P. so hoch geschätzte patriotisch-praktische Tendenz darf der Dichter niemals seiner Poesie über den Kopf wachsen lassen: er muß immer und vor allem Poet bleiben [113]). Auch in diesem Sinne können die Verse aus P.' Gedicht „Ein Märchen" gelten:

„Doch sicher sind der Dichtung heil'ge Grenzen,
„Und ich weiß nichts von Dogmen und Tendenzen".

---

[107]) N. Schr. I, 290, vgl. D. pol. Poes. d. Dt., S: 277.
[108]) ebd. S: 280.
[109]) D dt. Lit. d. Ggw. I, 78, 143. N. Schr. I, 288 ff. Vgl. aber S: 40 dieser Arb.!
[110]) D. M. 1855 II, 367, vgl. noch 62 II, 334 und Hall. Jb. 1839, S: 1341 f.
[111]) D. M. 1857 II, 173 f.; 53 II, 35. Vgl. N. Schr. I, 198.
[112]) N. Schr. I, 290.
[113]) D. M. 1855 I, 831, vgl. Kl. Schr. I, 296.

Für eine solche als Handlung und Charaktere spezifizierbare Plastik spricht P. Franz Trautmann seine Anerkennung aus [111]). Nackte Tendenz dagegen ohne poetisches Fleisch und Blut ist W. Alexis' „Isegrimm" [115]). Von Redwitz läßt, „ein Clauren in Versen und mit geschornem Kopf", in seiner „Amaranth" außer der Plastik der Darstellung auch noch die „ernste Parteinahme" vermissen [116]). Als die negativen Tendenzler schlechthin gelten die Jungdeutschen der dreißiger und vierziger Jahre [117]. Sie sind es, denen „unfruchtbare Abstraktionen" vorgeworfen werden: die Werke der „gesamten jüngsten Tendenzliteratur von Gutzkow und Mundt bis zu Karl Rosenkranz' verunglückter Komödie" betrachtet P. als relativ inhaltlos, liederlich und daher langweilig gearbeitet [118]. Dagegen wird die politische Lyrik der vierziger Jahre bei ihrem Aufkommen zunächst enthusiastisch begrüßt: sie zeichnet sich dadurch aus, daß sie, sich *nicht* in das Allgemeine und Abstrakte verlierend, ganz positiven Zuständen, bestimmten einzelnen Begebenheiten und Personen anhaftet. Noch „positiver" würde sie werden, wenn sie nicht nur, wie Beckers „Rheinlied" das typisch zeige, mit der kritischen Haltung einer loyalen Opposition sich begnüge, sondern auch fordere und in Besitz nehme [119]).

Bei genauerer Betrachtung erkennt man, daß P. mit der Forderung von Handlung und Charakteren hauptsächlich auf die „objektiven" Gattungen des *Epos* und *Drama* hindenkt: sie vornehmlich sind ja überhaupt die Gattungen, die „eine gewisse Konzentration, eine gewisse Plastik des poetischen Talents" erfordern [120]), die als die objektiven natürlicherweise auf einen konkreten Inhalt, auf die Geschichte und damit auf Handlung und Charaktere verwiesen sind [121]). Indem der deutschen Literatur im ganzen – im Gegensatz zur Literatur der übrigen modernen Nationen — der „höhere" Preis bedeutender Epen und Dramen versagt blieb, fehlt ihr bei aller Tiefe und Erhabenheit der Ideen sowie bei aller Glätte und Vollendung der Form die „eigentliche künstlerische Plastik". Insbesondere ist das Versagen der romantischen Schule (Fouqué, Ernst Schulze) und der Jungdeutschen im epischen Gedicht ein charakteristisches Merkmal ihrer „Formlosigkeit" und „Tendenziösität" [122]). Durch den „lebhaften Anbau" der erzählenden Gedichts und des Romans im Nachmärz als Synthese beider Gattungen wird sich hieraus das Epos entwickeln — bekundet die deutsche Literatur ihren Drang nach stärkerem Anschluß an

---

[115]) ebd. II, 143, vgl. D. M. 1855 I, 692.
[116]) N. Schr. I, 290 ff. S. auch S: 88 ds. Arb.!
[117]) Vgl. dazu auch N. Schr. I, 170 f., vgl. II, 179.
[118]) Hall. Jb. 1840, S: 1630.
[119]) D. pol. Poes. d. Dt., S: 268. N. Schr. II, 5 f., 54 f. Später freilich beurteilt P. ja die politische Dichtung wesentlich anders: ihr „größtes ästhetisches Gebrechen" war „ihre Inhaltslosigkeit, ihr Mangel an Objektivität und plastischer Gestaltung", „eine andere Art von Romantik" (10 Jahre II, Lp. 1856, S: 378. N. Schr. I, 199).
[120]) D. M. 1853 II, 34. N. Schr. II, 202, 205.
[121]) Gött. Db., S: 310 (vgl. S: 406 und D. dt. Lit. d. Ggw. I, 179), 104, 369; D. dt. Lit. d. Ggw. I, 169 f., vgl. noch: D. M. 1851 II, 455; 52 II, 853 f.; 53 II, 35, 653, 914 u. N. Schr. I, 158 f., 159, 161.
[122]) N. Schr. II, 175 f., 179.

die „Zustände der Wirklichkeit“ [123]). — Umgekehrt: weil die wesentlich auf Charaktere und Handlung verwiesenen Gattungen die objektiven, maßgebenden, höchstens sind, deshalb muß sich P. die Forderung nach dichterischer Objektivität überhaupt zur Forderung nach Handlung und Charakteren spezifizieren. Auch da, wo er in seinen Kritiken etwa mit der von Schlegel eingeführten Unterscheidung von Anlage (Plan) und Ausführung (Durchführung) operiert [124]), ist für die „Ausführung“ immer in erster Linie an Handlung und Charaktere gedacht.

Unverkennbar zeigt sich dieses Hindenken auf Drama und Epos dort, wo P. durch Abwägen des Verhältnisses von Charakter und Handlung beide Begriffe näher bestimmt. Im allgemeinen erscheinen Charakter und Handlung dadurch, daß beide außerordentlich häufig zusammen in einfacher Aufzählung gefordert werden (wobei übrigens oft an Stelle der Bezeichnungen „Charaktere“, „Handlung“ auch die Termini „Held“ und „Fabel“ treten), nach Wert und Wichtigkeit koordiniert [125]). Dennoch läßt sich aus Einzelfällen so etwas wie die Andeutung eines systematischen Primats der Charaktere herauslesen. Mit der Gabe der Charakteristik besitzt Hebbel „dasjenige, was wir die Naturlaute der Poesie nennen möchten“ [126]). Die Handlung bildet zwar „das nächste und natürlichste Interesse aller epischen Dichtung“ — aber eben gerade als Entwicklung des Helden und seines Charakters [127]). Wo die Handlung fehlt, hängt das meistens — dafür gibt Ferdinand Gregorovius' „Tod des Tiberius“ ein Beispiel ab — mit dem Mangel an einer eigentlichen Charakterentwicklung zusammen, da „gerade diese Entwicklung den eigentlichen Nerv allen dramatischen Lebens bildet“ [128]). Das Wesen aller Poesie ist, „daß die Charaktere sich durch die Handlung vor uns entfalten und bewähren“. Wenn P. bemerkt, jedes wahre dramatische Interesse setze einen innerlichen Umschlag, eine Krisis des Charakters voraus, so ist auch hier die Handlung als eine Entwicklung von Charakteren gesehen. Auch seine Abneigung gegen das Intriguenstück und mehr noch positiv seine Vorliebe für die Engländer, in denen er die Hauptvertreter der Charakterkomödie erblickt [129]), zeigen P.' Interesse in erster Linie auf die Charaktere gerichtet. Jedenfalls gibt es hier nicht eins ohne das andere — eine Untrennbarkeit, die P. schlagwortartig formuliert: „Handelnde Charaktere, charakteristische Handlung“ [130]).

Mit dieser Ansicht von Bedeutung und Verhältnis der Charaktere und der Handlung unterscheidet sich P. wesentlich von der allgemeinen Auffassung der Jungdeutschen, die — nur Laube ist hier auszunehmen — im Sinne der sogenannten aristotelischen Partei jedenfalls für das Drama die Handlung und ihre Einheit als die wichtigste Forde-

[123]) ebd. 190 ff. vgl. 189, 206.
[124]) Vgl. D. dt. Lit. d. Ggw. I, 122 u. ö.
[125]) Hall. Jb. 1839, S: 1341 f.; D. M. 1853 II, 843; 55 II, 211, 734; 56 II, 24, 469, 883; 60 II, 711 vgl. 65 I, 105.
[126]) ebd. 1864 I, 67 f.
[127]) ebd. 1853 II, 646, 653; 56 II, 510. N. Schr. II, 205.
[128]) D. M. 1852 I, 863.
[129]) Hall. Jb. 1840, S: 990 f.
[130]) N. Schr. II, 217.

rung betrachtet zu haben scheinen[131]). Für P. muß also eine andere Tradition zuständig sein. Wenn Lessing Charaktere fordert, aus denen die Handlung hervorgehe, so legt er dabei immer noch den Hauptnachdruck auf die Handlung[132]). Schlicht koordinierend fordert Goethe Charaktere und Taten für das Drama[133]). Als eigentliche Quelle für P. kommt aber auch hier wieder die Hegelsche Aesthetik in Betracht. Dieser zufolge erscheint im Drama das Geschehen deshalb „nicht hervorgehend aus den äußeren Umständen, sondern aus dem innern Wollen und Charakter", weil sich das Drama wesentlich darstellt als ein Inneres und dessen äußere Realisierung. Freilich fügt Hegel noch hinzu: im Drama genügt nicht die Ausmalung einer Innenwelt der Charaktere, sondern die „Kollision von Zwecken" muß hervorstechen[134]). So glatt wie für den Satz Laubes: „Die Handlung entwickelt sich einheitlich aus den Charakteren an den vorliegenden Zwecken", läßt sich nun für P. die Autorität Hegels nicht feststellen. Doch auch P. schwebt unverkennbar Hegels „Kollision von Zwecken" vor, wenn er z. B. den „dramatischen Konflikt berechtigter Gegensätze" fordert[135]) oder vom Charakter verlangt, daß er in Berührung und Zusammenhang mit andern trete, „daß ein künstliches und lebensvolles Gewebe von Tat und Folgen sich vor uns entfalte"[136]).

Was nun zunächst die Charaktere betrifft, so werden sie durch weitere Bestimmungen ganz deutlich als hervorragendes Plastifizierungsmittel, als Moment der „Gestalt" gekennzeichnet. „Plastisch" müssen die „Gestalten" sein[137]): d. h. sie müssen „Wahrheit", „Sicherheit" haben, müssen greifbar und scharf, nicht — wie beispielsweise Eichendorffs „verschwommener" „Julian"[138]) oder Roquettes „Orion" — nebelhaft und unfaßbar sein[139]). Insbesondere dürfen die dramatischen Charaktere nicht „flach" bleiben, sondern müssen „jene sinnliche Fülle, welche die Grundbedingung aller dramatischen Schöpfung ist", besitzen[140]). Charaktere dürfen nicht zu Masken, die Charakteristik nicht zur Karikatur werden, dadurch daß an die Stelle „dramatischer Personen" schemenhafte Vertreter der Meinungen und Gegenmeinungen des Autors treten[141]). Charaktere sollen eben mehr

---

[131]) Vgl. Otto Kohlermann a. a. O. S: 72, 80.

[132]) Vgl. Kurt May: Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhang Germ. Stud. H: 25, Berlin 1923, S: 101.

[133]) Wilhelm Meister 5. Buch, Kap.: 7.

[134]) H. Bd: XIV, S: 365, 482, 506.

[135]) Hall. Jb. 1839, S: 1340, 1341.

[136]) Dt. Jb. 1842, S: 248. Wenn P. einmal Held, Handlung, Interesse aufreiht (s. S: 117 ds. Arb. u. N. Schr. II, 211), so ist hier „Interesse" nur ein anderes Wort für „Zweck".

[137]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 122.

[138]) D. M. 1853 II, 248.

[139]) ebd. 1851 II, 455; 52 II, 853 f.; 59 I, 137.

[140]) ebd. 1855 I, 734.

[141]) P.' Ablehnung „politischer Masken" stellt nur eine Spezialisierung von Hegels Ablehnung „personifizierter Interessen" und „Abstraktionen nach Art allegorischer Figuren" auf Grund seiner Forderung nach „Lebendigkeit der Charaktere" dar (N. Schr. II, 210 f.,

sein als Personifizierungen bestimmter Tendenzen oder Charakterzüge: Menschen von Fleisch und Blut, lebendige Wesen voll Pathos, Handlung und Wahrheit, nicht nur — wie es in den jungdeutschen Tendenzromanen üblich ist — gemalte Bilder, „denen ihr Charakter und Inhalt nicht frisch aus den Augen leuchtet, sondern gleichsam nur mit Zettelchen auf den Rücken geheftet ist". Noch weiter in dieser falschen Richtung als die Jungdeutschen geht nach P. Fritz Marggraff in seinen „Gebrüdern Pech", indem er „nur die nackten Finger und Drähte des Maschinisten" übrig läßt. Ein Charakter aber ist „ein vielstimmiges harmonisches Zusammenspiel, nicht eine elende Saite, die fortwährend den einen Ton: Intrigue! oder Liebe! oder Haß! oder was weiter schnarrt"[142]. Das soll, erläutert P., nicht heißen, daß der Epiker ohne Prinzip und Ueberzeugung sein muß, er muß diese nur noch mehr als der Lyriker „dermaßen in seinen poetischen Figuren zu verkörpern wissen, daß sie ihnen wie angeboren erscheinen, als das natürliche und notwendige Resultat ihres ganzen Daseins, sodaß die Figuren selbst, auch losgelöst von dem Boden seiner persönlichen Ueberzeugung, noch ihre volle und unmittelbare Existenz behaupten"[143]. Von den älteren Dichtern ragt Gryphius durch seine Kraft der Charakteristik[144] und Holberg dadurch hervor, daß er statt abstrakter Masken lebendige Charaktere gibt[145]. Wegen seiner „durchaus objektiven, plastischen Behandlung" anerkennt P. in dieser Hinsicht Hebbels „Michel Angelo", obschon er ihn aus gehaltlich-weltanschaulichen Gründen verwirft[146]. Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" möchte er wegen der „ausserordentlichen, ja hinreißenden Plastik", wie sie sich vor allem in Charakteristik und Situationen zeige, „dem Bedeutendsten" der Erzählungsliteratur der letzten Jahre beizählen[147]. Als sonstige Treffer hinsichtlich der Charakteristik rühmt die Prutzsche Kritik von der modernen Literatur z. B.: Moritz Hartmanns „Die Gefangenen von Chillon" (Schärfe der Charakteristik), Jacob Freys „Zwischen Jura und Alpen" (treu und lebenswahr), Julius Grosses „Michael Stiefel der Prophet" (objektive und sichere Charakteristik), Theodor Mügges „Afraja" (genaue Durcharbeitung der Charaktere) und Friedrich Gerstäckers „Die Kolonie" („Kabinettsstücke"

---

vgl. Hall. Jb. 1840, S: 2176). P. eigenes dramatisches Schaffen zeigt allerdings eine ganze Fülle solcher Masken, was er in Bezug auf seinen „Moritz von Sachsen" gelegentlich sogar selbst zugibt. Vgl. auch die zeitgenössischen Urteile: bei Hettner a. a. O. S: 57; Th. Mundt a. a. O. S: 692; Blätter f. literar. Unterhltg. 1844, Nr: 351; 1845 Nr: 148.

[142]) Hall. Jb. 1840, S: 1630 f., 2176 (ähnlich schon A. W. Schlegel).

[143]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 179 f. In dieser Kritik an Marggraffs Roman „Hieronymus und Chrysostomus oder die Gebrüder Pech" sind programmartig auch die Plastifizierungsmittel, auf die echte Dichtung verwiesen ist, aufgezählt: Plan, Verwicklung, Handlung, Charaktere. Die entsprechenden Beiwörter (geschickt, klar, nicht schleppend, gehalten) zeigen überwiegend die Begriffe als Gestaltskategorien gefaßt.

[144]) Theat.-Vorl., S: 126 f.

[145]) L. Holb., S: 156.

[146]) D. M. 1855 II, 283.

[147]) ebd. 1856 II, 260 f.

weiblicher Charaktere)[148]. Dagegen tadelt P. Arthur Stahls Roman „Ein weiblicher Arzt" wegen der Ungleichheit der Figur[149]. Vor allem aber bildet der Vorwurf einer mangelnden Charakteristik einen wichtigen Punkt seiner vernichtenden Kritik über Mundts „Thomas Münzer"[150]. Als Beispiel für eine Dramenkritik sei P.' Urteil über Julius Mosens Jugendwerke erwähnt, in denen lyrisch-patriotische Ergüsse die Objektivität der Charakteristik beeinträchtigten.

Die Verwendung des Begriffs „Charaktere" zeigt aber nun, wie nicht übersehen werden kann, noch die eigentümliche Tendenz, den gestaltsästhetischen Charakter dieser Kategorie unvermerkt in den einer Gehaltskategorie hinüberspielen bzw. umschlagen zu lassen. Wenn P. — offenbar nach dem Muster der bekannten Rezension Börnes - Schiller eine schiefe Auffassung des Tell vorwirft[151], so zielt er vielleicht schon mit diesem „schief" nicht nur auf die immanente und insofern formale (d. i. die Gestaltseite des Kunstwerks betreffende) Ungereimtheit im Verhalten des Charakters von Tell, sondern bereits auch auf das, was er selber zum sittlich-ästhetisch Unerlaubten rechnen würde. Auch die vom Roman verlangte „Gehaltenheit" der Charaktere[152] oder deren „Ausgeprägtheit" sind zu mindesten doppelsinnige Kategorien ebenso wie wohl auch das Pathos und die Tiefe der Empfindung, über deren Mangel in der Charakteristik von Marggraffs Dramen unser Kritiker Klage führt[153]. Gar ein eindeutiges Hinblicken auf den Gehalt aber liegt vor, wenn P. von den Charakteren eines erzählenden Gedichts „männliche Gesinnung" verlangt[154], oder wenn er von den „höchst interessanten großartigen" Charakteren in den Schwarzwälder Dorfgeschichten Auerbachs spricht[155]. Ganz besonders aber denkt P. auf den Gehalt hin, wenn er[156], statt „forcierter" gediegene und kräftige Charaktere verlangend, Stücke mit überschwenglichen und fratzenhaften Charakteren ablehnt: diese scheinen ihm nur geschrieben zu sein, um „gewisse psychologische Probleme, auf die der Poet sich in krankhaftem Geist nun einmal versessen hat", zu lösen, damit sie zum bloßen Experiment für ein krankhaft übertriebenes Gelüste des Poeten, zur bloßen Folie eines psychologischen Zerrbildes dienen. Auch das sind dann „Karikaturen". Charaktere, die seiner Weltanschauung und seinem ethischen Temperament widersprechen, bezeichnet P. als „krankhaft", krankhaft aber ist nicht kräftig, nicht ausgeprägt: durch solche populärterminologischen Erschleichungen verschafft er sich die Möglichkeit, Charaktere, die ihm in gehaltlicher Beziehung nicht passen, scheinbar aus allgemein anerkannten formalästhetischen Gründen als Non-Charaktere abzutun. —

[148]) ebd. 1853 II, 828; 63 II, 521, 599, 599, 814; 64 II, 437.
[149]) ebd. 1863 II, 399.
[150]) Dt. Jb. 1842, S: 239 ff., bes. S: 248, 249 f.
[151]) Kl. Schr. II, 145.
[152]) D. M. 1864 I, 348.
[153]) ebd.
[154]) ebd. 1853 II, 35; Hall. Jb. 1840, S: 1631.
[155]) D. M. 1854 I, 33.
[156]) N. Schr. II, 216, 219.

Auch die Handlung wird, obwohl P. sie einmal ausdrücklich als „eigentlichen epischen Bestandteil" bezeichnet[157]), in gleicher Weise von Epos und Drama gefordert[158]). Aus praktischen wie auch aus sachlichen Gründen ist aber eine Trennung beider Fälle für unsere Untersuchung geboten. Zunächst wird die Forderung nach Handlung für die epische Dichtkunst gegen ein Zuviel an Monologen, Dialogen, Reflexionen und Schilderungen erhoben. „Angebliche Monologe", höhnt P., seien eine Unsitte schlechter Romanschriftsteller[159]). Eine auf Max Waldaus Roman „Aus der Natur" gemünzte Stelle besagt, daß Gespräche und Betrachtungen ohne Handlung, und eine andere, daß bloße Schilderungen und Zwiegespräche ohne eigentliche Fabel mit Verwicklung und Lösung noch kein Roman seien[160]). Ebenso verschwinden fast in Adolf Schults' lyrisch-epischem Zyklus „Martin Luther" die einzelnen historischen Momente „in der Breite lyrischer Ergüsse oder philosophischer Betrachtungen . . ."[161]). Was P. etwa unter den Betrachtungen, die den Kern eines wirklichen Ereignisses nicht überwuchern dürfen, versteht, wird deutlich, wenn er das Lob, das er wie hinsichtlich der Charaktere so auch hinsichtlich der Handlung wieder Auerbach spendet („Zuerst wieder Geschichten", „Kern eines wirklichen Ereignisses, eines stofflichen Interesses"), negativ kommentiert: „ohne daß wir erst nötig hätten, aus einer langen Brühe ästhetisch-moralisch-politischer Reflexionen wenige magere Fleischbissen herauszufischen"[162]). Die „Poesie" des anonymen pietistischen Romans „Eritis sicut Deus" ist vor allem dadurch „lahm", daß, von den unechten Charakteren abgesehen, durch seine drei dicken Bände sich in trostloser Breite und Langweiligkeit Gespräche schleppen „über Gott, Welt und Weiber, Theater, Musik, Metaphysik, Aesthetik, Religion und alle Dinge überhaupt, . . . Liebhabertheater, lebende Bilder und andere abgelegte Garderobestücke aus ‚Wilhelm Meister'"[163]). Daß Betrachtungen die Ereignisse nicht überwuchern dürfen, gilt übrigens für sämtliche epischen Gattungen: sowohl für den Roman, besonders für die Erzählung, die als Kurzform des Romans dem stofflichen Element sowieso nur eine kurze knappe Form gestattet[164]), als auch für das erzählende Gedicht, obwohl dieses der Subjektivität des Dichters einen größeren Spielraum gewährt[165]). Wieland erscheint gerade auch darum als „Repräsentant der Sinnlichkeit", weil seine Dichtung „faßbare menschliche Ereignisse, eine Welt voll Abenteuer, voll Handlung und Bewegung" darstellt[166]). Wie hier überall das Zuviel an Betrachtungen, so wird ein Zuviel an

---

[157]) Gött. Db., S: 369. Vgl. auch S: 106 ds. Arb.!
[158]) D. M. 1853 II, 646, 653; 56 II, 510; 59 I, 137.
[159]) R. P.: Das Engelchen, Roman 1851, 1. Tl., S: 168 f. vgl. 427 f.
[160]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 286; D. M. 1852 II, 861; 59 I, 137.
[161]) ebd. 1853 II, 844.
[162]) ebd. 1852 I, 70, vgl. 63 II, 813 f.
[163]) D. M. 1854 I, 409 ff.
[164]) D. M. 1852 I, 70, 71.
[165]) ebd. 1853 II, 35.
[166]) Gött. Db., S: 321 vgl. 314.

Schilderung ausgesetzt z. B. an Adolf Böttgers „Habana“ [167]) und an der Dichtung W. Scotts [168]).

Unter den sonst noch in P.' Kritik hinsichtlich der Handlung überhaupt negativ abschneidenden Epikern kehren die Namen Stahls [169]) und Mundts wieder, welch letzterer seinen „Thomas Münzer“ nach der Weise seiner Novellen aus der Epoche vor 1835 wie überhaupt nach der der pseudoromantischen Novellistik in „Genrebilder“ auflöse [170]). Noch mehr fast als Mundts Roman empört den Aesthetiker P. der „angebliche historische Roman, wie ihn Frau Mühlbach zuerst in die Welt gesetzt hat“. Traurig sei es, daß dieser noch immer „seine Abnehmer, ja seine Bewunderer“ finde, obwohl mit ihm verglichen der alte Spieß-Cramersche Räuber- und Ritterroman noch ein löbliches Werk gewesen sei. „Von einer Fabel, einer Verwickelung, einem Helden findet sich nirgend eine Spur“: so formuliert P. ähnlich die Quintessenz seiner Kritik an Lucian Herberts aus einer „Reihe von Guckkastenbildern“ bestehenden „soi-disant-Roman“ „1830“, dem „würdigen Seitenstück“ zum „Louis Napoleon“ des gleichen Dichters [171]). Zu dieser Richtung rechnet P. wohl auch Brachvogels „Friedemann Bach“, dessen ganze Komposition nach ihm notwendig „locker und unbehülflich“ ist, da der Dichter „des historischen Materials noch nicht völlig Herr geworden“: das Buch, wenigstens begonnen als ein Roman, „geht trocken und nüchtern als ein historisches Werk zu Ende“ [172]). Wegen Mangel an Handlung werden ferner noch getadelt: Franz v. Nammersdorf, August Lewald, Gustav Höcker, Constantin Cotta [173]), sowie auch Lenau wegen seines „Faust“, dessen „durchgängiger Mangel an Plastik, an sinnlicher Darstellung“ in dem Mangel „an eigentlicher Handlung“, in dem Innerlichbleiben der Motive besteht [174]).

Ein dialektisches Umschlagen in die gehaltsästhetische Verwendung ist für die Kategorie der Handlung nicht feststellbar. Es finden sich nur gelegentlich Bemerkungen, die ein gewisses Bewußtsein von der Bedeutung einer ausgeprägten Handlung gerade für den Gehalt spüren lassen. Die Abgeschlossenheit einer Handlung ist die Bedingung, unter der diese allein ein adäquates Versinnlichungsmittel des zu fordernden idealen Gehalts darstellen kann: mit diesem Satz etwa ist die Tendenz aller der Bemerkungen bei P. herausgestellt, zu denen z. B. die Feststellung gehört, in Dingelstedts „Neuen Argonauten“ sei die Fabel nicht zum „versöhnenden Abschluß“ gelangt [175]). Das der Handlung in dieser Bemerkung u. a. zuerteilte Attribut der Abgeschlossenheit geht aber anderseits auch in dieselbe Richtung, in die

---

[167]) D. M. 1853 II, 250.
[168]) ebd. 1864 II, 884.
[169]) ebd. 1863 II, 98.
[170]) Dt. Jb. 1842, S: 250.
[171]) D. M. 1861 II, 561.
[172]) ebd. 1860 I, 31, vgl. das etwas mildere Urteil über Julius Grosses historische Novellen D. M. 1862 II, 514.
[173]) ebd. 1863 II, 365, 366, 470, 471; 64 II, 777.
[174]) Kl. Schr. I, 335 f.
[175]) Hall. Jb. 1839, S: 2405.

Beiwörter weisen wie „lebendig", „flüssig", „klar", mit denen P. sonst noch die Handlung, speziell die Romanhandlung zu charakterisieren pflegt[176]). Mit diesen Beiwörtern ist aber nicht die gehalts-, sondern gerade auch die gestaltsästhetische Funktion der Kategorie der Handlung betont, enthalten jene doch ebenso wie die Forderung nach Abgeschlossenheit im Grunde nichts anderes als eine Anweisung auf jenen der organischen Maßästhetik angehörenden Begriff, der uns sonst wohl unter der Formel „Einheit der Handlung" geläufig ist. Diesmal ist es vor allem das Beiwort „lebendig", durch das sich P. die Möglichkeit zu einer so gearteten Attribuierung des Begriffes „Handlung" verschafft, daß diese, ursprünglich von ihm als Gestaltselement ins Auge gefaßt, nunmehr ihrerseits noch der Forderung einer Formung im engeren Sinne unterworfen erscheint[177]). Das Attribut „lebendig" bezeichnet nämlich sowohl die sinnliche Greifbarkeit (also das spezifische Wesen der Handlung als eines den Gehalt gestaltendes Momentes) als auch die Gesetzlichkeit eines organischen Aufbaus.

Die Handlung soll also lebendig und flüssig sein im Sinne einer organischen Einheit. Dieser Punkt ist ja für die dramatische Handlung von uns schon im Zusammenhang mit dem Begriff der inneren Form erwähnt worden. Er hat nicht weniger Geltung als kritischer Einwand gegen einen anarchischen Aufbau der epischen Handlung. Wenn P. von jenen „Erzählungen aus dem Ries" Melchior Meyrs feststellt, sie enthielten, wie sichs für die Dorfgeschichte gebühre, eine einfache und kunstlose Entwicklung, einen gesetzmäßigen und natürlichen psychologischen Ablauf, ohne die „Spannung gehäufter Entwicklungen und Abenteuer"[178]), so ist damit das Wesen der Dorfgeschichte höchst unvollkommen von dem einer epischen Handlung überhaupt, wie P. es versteht, abgehoben: natürlich und gesetzmäßig ist auch diese, nur nicht im Sinne von Einfachheit und Kunstlosigkeit, sondern eben im Sinne organischer „Einheit"[179]), kompositorischer „Gleichmäßigkeit"[180]), kunstvoll aufgebauter Gliederung. Im gewissen Sinne muß so auch im Roman die „Entwicklung", die Durcharbeitung des Planes eine „langsame", wie z. B. die bei W. Alexis[181]), sein, sodaß Reuters „Ut mine Stromtid" mit seiner besonders im zweiten Teil langsam fortschreitenden Handlung, wenn überhaupt, so nur ein „charakteristisches Merkmal des Romans" übertreibt[182]); die Handlung verliert, wie bei Schücking, meistens den Charakter des Organischen, erscheint lückenhaft und

[176]) z. B. D. M. 1852 II, 854. Aber auch die Charakteristik erhält die Beiwörter: „lebendig", „klar", z. B. D. M. 1855 II, 280.
[177]) Vgl. über die Funktion des Attributs „krankhaft" S: 109 dieser Arbeit.
[178]) D. M. 1856 II, 258.
[179]) ebd. 1853 I, 513; 63 II, 470.
[180]) ebd. 1853 II, 34.
[181]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 150.
[182]) Vgl. auch D. M. 1864 I, 136.

übereilt [183]), wenn etwa der Untergang des Helden zu plötzlich erfolgt oder die Lösung des Knotens überhaupt zu überstürzt ist. Anderseits darf natürlich der Gang der Handlung nicht, wie in Bodenstedts erzählendem Gedicht „Ada die Lesghierin", dort etwas Schleppendes haben, wo wir ihren „kräftigsten Fortgang" und „kühnste Steigerung der Entwicklung" erwarten [184]). Dies alles würden Verfehlungen sein, die, wie in Max Waldaus „Aus der Natur", die Fabel eines Romans um ihre „dramatische Spannung" bringen würden [185]). Diese ist für P. immer gebunden an eine organisch fließende Handlung [186]), wie sie nur dann möglich ist, wenn die Fabel wirklich mit Notwendigkeit aus den Charakteren hervorgeht und nicht in ein „planloses Gemengsel von Abenteuern und Ueberraschungen", in deren willkürliche und daher langweilige Breite ausartet [187]). B. Auerbachs „Neues Leben" wird mit dem Hieb bedacht, ein Anekdotenerzähler sei noch kein Romanschreiber [188]). Nie darf die epische Komposition der „straffen Einheit" entbehren, nie darf sie so „unorganisch", „unfertig", „planlos" sein, wie z. B. in Gutzkows Roman des Nebeneinander oder auch in Fanny Lewalds „Wandlungen", einem Roman unfertigen „Nacheinanders" [189]). Wo, wie z. B. in Moritz Hartmanns epischen Gedichten seiner „Schatten"-erzählungen [190]), keine streng ordnende künstlerische Hand sich zeigt in der Anlage des Planes, in der gleichmäßigen und überdachten Verteilung der Gruppen, wo die Durchführung, wie in Luise v. Galls „Der Neue Kreuzritter" [191]), die Einheit und Sicherheit eines Planes vermissen läßt, demzufolge die Ereignisse sich notwendig aus sich selbst entwickeln, da „zerbröckelt" dem Dichter das Kunstwerk unter den Händen. Weil es in Marggraffs „Gebrüder Pech" „nirgend zur Handlung kommt, keine einzige Situation unsere Spannung erregt, kein Plan, keine Erwartung unsere Aufmerksamkeit fesselt – daher das unglaublich Langweilige dieses Buches" [192]). Auch Marggraffs „Fritz Beutel" fehlt es an einem „eigentlichen Mittelpunkt", der das Ganze „organisch beherrschte und zusammenhielte" [193]). — Auch diese positive Forderung einer organisch fließenden Handlung [194]) gilt natürlich für alle epischen Gattungen: für den Roman, obwohl gerade die diesem wesentliche lockere Kunstform mehr als die jeder andern Gattung überhaupt große Freiheit gestattet [195]) und obwohl darum bei dieser „Mischform" die „Versuchung, in das Form-

---

183) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 156.
184) Vgl. damit P. Kritik D. M. 1853 II, 36.
185) D. M. 1859 I, 137 vgl. 138 („spannende Fabel" in des Dichters oberschlesischen Dorfgeschichten) u. 1863 II, 812.
186) Vgl. „Strom" der Handlung (D. M. 1852 I, 72).
187) ebd. 1851 II, 455; 52 II, 853 f.; 54 II, 810; 63 II, 470; vgl. auch 53 II, 844; 52 I, 72 und Hall. Jb. 1840, S: 1630, 1632.
188) D. M. 1852 I, 71 f., vgl. 61 II, 561.
189) ebd. 1853 II, 646, vgl. auch 63 II, 470.
190) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 122.
191) D. M. 1853 II, 319.
192) Hall. Jb. 1840, S: 1632.
193) D. M. 1856 II, 510.
194) Für das korrelierende Negativum s. S: 110 f. dieser Arbeit.
195) D. M. 1859 I, 137.

lose, Groteske, Abenteuerliche auszuarten" noch größer ist als beim Drama [196]); für zwei so spezifisch realistische Spielarten dieser Gattung wie den historischen Roman [197]) und die Dorfgeschichte, welch letzterer einmal [198]), trotz der Unkompliziertheit der dieser Gattung zukommenden Entwicklung, eine geschickte Verteilung des Stoffes ausdrücklich als ästhetisches Plus angerechnet wird. „Jene ruhig fortschreitende Darstellung" ist ferner auch ein „Haupterfordernis" des erzählenden Gedichts, dem z. B. Mathilde Ravens erzählende Gedichte nicht nachkommen [199]). Endlich erwarten wir, wo die Fabel zur Handlung drängt, „den ruhig geschlossenen Gang" des „eigentlichen" epischen Gedichts [200]). Dieser Schritt vom Episodenhaften, Skizzierten zu einer „wahrhaft in sich abgeschlossenen künstlerischen Komposition", wie ihn der Verfasser der „Neuen deutschen Zeitbilder" mit der Abfassung von „Schwarze Mare" und „Schloß Wolkenstein" zurücklegt, ist unbedingt ein „Fortschritt" [201]). Nur einer Gattung, der Novelle, die P. mit Tieck und Goethe als Erzählung eines absonderlichen Vorfalls oder Charakterzuges definiert, wird ein gewisses Zugeständnis gemacht; namentlich darf, wie unser Kritiker meint, in der Novelle älteren Stils das Abenteuer als solches herrschen [202]).

Diese Ansicht von einer im Begriff der epischen Dichtung liegenden strengen und einheitlichen Komposition der Handlung ist umso bemerkenswerter, als P. andererseits, ihrer ungeachtet, mit Hegel die Episodizität als Grundprinzip epischer Komposition betrachtet und in ihr das eigentliche Kriterium erblickt, auf Grund dessen sich das Wesen der epischen Handlung von dem der dramatischen scheiden läßt: „im Epos sind Episoden nicht allein erlaubt, sondern sogar sie sind gefordert", weil sie „die Anmut der epischen Darstellung, die gerade in diesem gemächlichen breiten Dahinströmen besteht", erhöhen. Das Epos gleicht einer Gruppe gleich vollendeter Statuen: ihm ist es verstattet, „Nebensächliches in den Vordergrund zu rücken und mit derselben behaglichen Ausführlichkeit den Zweikampf des Helden und etwa den Griff des Schwertes zu schildern, das er dabei in Händen hat, oder seinen Helmschmuck, die Spange seines Mantels oder sonst dergleichen" [203]). Nur ist dabei eben die Vermeidung einer Auflösung der „ruhig fortschreitenden Darstellung" durch zu zahlreiche Episoden conditio sine qua non: die Episoden müssen das Interesse „steigern", nicht, wie in L. Schückings „Marketenderin von Cöln", „zerstreuen" [204]).

Im Gegensatz zum Epos aber gleicht nun das Drama, wie P. in deutlicher Anlehnung an Goethes und Schillers berühmten Brief-

[196]) ebd. 1860 I, 30 f.
[197]) ebd. 1862 II, 514. Vgl. auch die Beispiele S: 111 dieser Arbeit.
[198]) Betrifft M. Waldaus oberschlesische Dorfgeschichten.
[199]) N. Schr. II, 185 ff., D. M. 1863 II, 735, vgl. 53 II, 35.
[200]) ebd. 1853 II, 250. N. Schr. I, 273, 282, 285.
[201]) D. M. 1854 II, 809.
[202]) ebd. 1853 I, 367; 55 I, 30. Daß in dieser Gattung gerade die Romantik „ihren wahren Triumph" feiert, ist vom Standpunkt der inneren Form leicht zu erklären (N. Schr. I, 133 vgl. 143, 144).
[203]) Dr. Bl., S: 24; vgl. N. Schr. II, 185 ff.
[204]) D. M. 1861 I, 466 f. vgl. 540.

wechsel von 1797[205]) ausführt, einem Gemälde von Licht und Schatten, mit Vordergrund und Hintergrund für diese Gattung, in der alles auf einen Punkt hindrängt, aus einem Gedanken erwächst, von einer Idee beherrscht und zusammengehalten wird, in der sich alles, Wichtiges wie Nebensächliches, dem Zweck der dramatischen Handlung unterordnen muß — für eine solche Gattung ist es notwendig und wesentlich, daß die einzelnen Teile ihren Wert und ihre Bedeutung erst durch ihre Stellung zum Ganzen erhalten[206]). Als „höchste Kunstform", als „vollendetste unter den Gattungen der Poesie" stellt das Drama auch die „strengste geschlossenste Kunstform" dar[207]). Und als solche verlangt es in noch höherem Maße als das Epos „Gefühl für die Einheit und Gleichmäßigkeit einer künstlerischen Komposition", d. h. die Fähigkeit zur genauesten Berechnung des Verhältnisses der Teile[208]). Diese Relativität der Teile, die P. hiermit auf Grund einer der organischen Maßästhetik angehörenden Anschauung als etwas für die dramatische Handlung Wesentliches herausstellt, schließt aber nun auch ein, daß im Drama selbständige Episoden überhaupt nicht statthaft sind[209]): ein Drama muß Nebenrollen haben; es ist (so führt P. den Vergleich mit dem Gemälde aus) ein Fehler, die kleinsten Partien in das gleiche helle Licht zu rücken wie die andern[210]), auf den Wechsel von Licht und Schatten kommt es an, darauf, daß eins das andere deckt, vieles nur angedeutet, manches nur erraten wird[211]). Dieser Forderung nach organischer Gegliedertheit und Geschlossenheit gerecht zu werden, kann der Dramatiker noch weniger als der Epiker der „äußeren Technik" entbehren, die, um mit voller Freiheit und Unbefangenheit geübt werden zu können, sogar erst traditionell geworden sein muß. Die Nichtbeachtung solcher Traditionen führt zu Umwegen, deren Schaden nur schwer wieder gut zu machen sein wird[212]).

[205]) Vgl. zum folg. N. Schr. I, 120 f., 127 u. bes. „Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller", hrsg. v. Gräf u. Leitzmann, Bd: I, S: 314, 319 ff., 416, 446, 452 f., 455, 458.

[206]) D. M. 1853 II, 747; 64 I, 270.

[207]) ebd. 1860 I, 30. Zu vgl. mit H. Bd: XIV, S: 487.

[208]) D. M. 1864 I, 270.

[209]) Dr. Bl., S: 24, vgl. D. M. 1853 II, 748 (möglicherweise eine Reminiszens an Hegels Satz H. Bd: XIV, S: 493).

[210]) Dr. Bl., S: 88; D. M. 1864 I, 270.

[211]) Dr. Bl., S: 24.

[212]) D. M. 1852 I, 863; 53 II, 34; N. Schr. II, 211, 213 f.; Theat.-Vorl., S: 58, 125. S. auch S: 112 f. dieser Arbeit! Es ist ein Satz dieser Technologie, daß eine überstürzte Lösung des Knotens wie eine übereilte Entwicklung überhaupt vom Uebel sind (D. dt. Lit. d. Ggw. II, 156). Speziell der Schluß einer historischen Tragödie darf nicht „zu rapid" sein (D. M. 1855 II, 280, 281): steht doch „gerade der historischen Tragödie auch da, wo sie zu Ende eilt, eine gewisse kompakte Fülle, eine gewisse Breite der Entwicklung zu, welche die hinzögernde und doch schon von jedem geahnte Katastrophe nur umso erschütternder macht". Ferner ist ein technologischer Satz: daß „alte Gesetz", „daß der Untergang des Helden nicht zu plötzlich herbeigeführt, auch dicht am Schlusse keine neue Person menr eingeführt werden darf, die für die Wendung des Gedichts entscheidend wird, es wäre denn, daß wir schon vorher von ihr wissen und auf ihr Erscheinen . . . gespannt worden sind" (D. M. 1853 II, 36; 55 II,

Von diesem Gesichtspunkt organischer Geschlossenheit aus wird nun zunächst jede episch lockere Aneinanderreihung von Szenen für das Drama auf das schärfste verurteilt, oder ein solches Kunstgebilde erscheint doch wenigstens als etwas unter einem „komponierten" Drama Stehendes, es ist „kein eigentliches Drama, nur eine „psychologische Skizze" wie Gregorovius' schon erwähnter „Tod des Tiberius" [213]). In gleicher Hinsicht ist Puschkins „Boris Godunow" trotz poetischer Kraft und Objektivität „als Ganzes unbefriedigend" [214]), und Geibels Lustspiel „Meister Andrea" ist „mehr dramatisierte Anekdote als wirkliches Drama" ungeachtet der Lebenswahrheit einer sicheren und festen Charakteristik [215]). Die „wahrhaft Schwindel erregende Architektonik" der Aristophonischen Komödie [216]) wird eben von keinem späteren Lustspieldichter erreicht. In Gutzkows „Lenz und Söhne" werden wir durch eine Reihe von Szenen gehetzt, von denen die einen ebenso unbegreiflich sind wie die anderen [217]). Aus demselben Grunde sind aber auch die Stücke eines Jacob Ayrer denen eines Hans Sachs vorzuziehen [218]). Das „rohe Zusammenwürfeln von Personen und Szenen und Dekorationen und Maschinerien" macht ebenso die „Formlosigkeit" des religiösen Dramas des 17. Jahrhunderts aus [219]). Die englischen Lustspiele sind den romanischen deswegen überlegen, weil in jenen die Charaktere „Beherrscher und Träger der Handlung" sind, während in diesen das die Situationskomik ermöglichende Prinzip des Zufalls, der Mißverständnisse, der stereotypen List eine organisch gegliederte, in sich notwendige Handlung nicht aufkommen läßt [220]). Wie bei den Franzosen so wird auch bei Roderich Benedix („nach Kotzebue jedenfalls das reichste und fruchtbarste Talent") in Fabel, Komposition und Charakteren eine gewisse „Einförmigkeit" festgestellt, deren Folge ein Ueberwiegen des Situationswitzes ist, bei dem die komischen Entwicklungen und Effekte nicht als notwendige Folge aus der inneren Anlage der Charaktere selbst hervorgehen [221]). Da aber die dramatische Handlung eben noch weniger als die epische in eine Anhäufung von Zufälligkeiten zerbröckeln darf [222]), findet P. selbst die Komposition von Schillers „Wallenstein"

---

283). Ueberhaupt sind alle plötzlichen Besserungen des Helden, die in Roman und Novelle durchaus möglich sind, im Drama unzulässig, da es unmöglich ist, „jene kleine unscheinbare Saat von Eindrücken und Entschlüssen, durch die eine sittliche Umwandlung allmählich herbeigeführt wird, uns von der Bühne herab sichtbar zu machen" (D. dt. Lit. d. Ggw. II, 98). Auch P.' Bemerkung, Personen und Gespräche, die für die Entwicklung der Handlung vollkommen unerheblich seien, hielten diese nur „unnütz" auf (D. M. 1863 II, 812) gehört hierher.

[213]) D. M. 1852 I, 863.
[214]) ebd. 1855 II, 180.
[215]) ebd. S: 282.
[216]) N. Schr. I, 373 f.
[217]) D. M 1855 I, 726.
[218]) Theat.-Vorl., S: 91.
[219]) ebd. S: 115.
[220]) Hall. Jb. 1840, S: 911 f.
[221]) D. M. 1862 I, 406; 64 I, 92 ff.
[222]) Vgl. auch ebd. 1853 II, 747 f.

nicht einwandfrei, wie er denn überhaupt an Schillers Stücken den Sentenzenreichtum als ein den Fortgang der Handlung störendes Moment tadelt. Schiller unterwirft sich zwar den Forderungen der Geschichte, und sein „Prinzip" ist damit überall „von echtem dramatischen Leben", aber in der „Ausführung" bleibt er hinter sich selbst zurück [223]). Ihrer äußeren Anlage nach „höchst formlos" sind auch Heines drei Berliner Trauerspiele [224]). Dagegen verrät Marggraffs Trauerspiel „Das Täubchen von Amsterdam" „in seinem szenischen Aufbau eine gewandte und sichere Hand" [225]). Von den Modernen vergißt Roquette in seinem „Reich der Träume", daß ein Drama „keine willkürliche Anhäufung von Abenteuern und Zufälligkeiten" sein darf: in seinem Drama fehlt der „geistige Zusammenhang" der verschiedenen Personen mit dem „Grundgedanken" des Stücks, da der Dichter, durch die „Magerkeit" des eigentlichen Stoffes gezwungen, noch verschiedene andere Fabeln damit in Verbindung gebracht hat, und zwar in rein äußerlicher Weise, sodaß „hier drei, vier verschiedene Handlungen völlig willkürlich", „ohne eine Spur von Notwendigkeit oder innern Zusammenhang", zusammengelegt sind [226]). Daß das dem Drama wesentliche Aus-einem-Gedanken-Herauswachsen selbst das Nebeneinander von nur zwei Handlungen nicht duldet, zeigt P.' Kritik an Grillparzers „Ottokars Glück und Ende" [227]). Deren tadelndes „Zwei-Helden, zwei Handlungen, zwei Interessen" wird dadurch ausschließlich auf die Komposition des Stoffes gehend gekennzeichnet, daß P. das Stück trotz dieser Gebrechen wegen seines „wahrhaft dramatischen Lebens" ausdrücklich „das bedeutendste dramatische Gedicht" nennt, „welches der deutschen Literatur von Oesterreich geworden ist". —

„Wahrhaft dramatisches Leben", Herausspüren des „eigentlichen dramatischen Nervs" [228], „lebendige Bewegung" [229]: solche Charakterisierungen der dramatischen Handlung bringen wieder mehr als nur die vom Formgedanken der organischen Maßästhetik geforderte „Einheit" („Geschlossenheit", „Gliederung") in Anschlag. Wie für das Epos so macht sich hier auch für das Drama jene Doppeldeutigkeit des Ausdrucks „lebendig" in der Formel „lebendige Handlung!" [230]) bemerkbar, die dadurch bedingt ist, daß eine wörtliche (die Funktion der Versinnlichung des Gehalts meinende) und eine übertragene (die „organische" Gliederung des Trägers dieser Funktion meinende) Bedeutung jenes Ausdrucks durcheinanderspielen, je nachdem ob P. die Formel als Einwand gegen den durch ein Zuviel an Monologen, Dialogen, Reflexionen und Schilderungen bewirkten Mangel an Handlung überhaupt benutzt oder nur als Einwand gegen den durch will-

---

[223]) Kl. Schr. II, 145, 154, 158.
[224]) N. Schr. I, 373.
[225]) D. M. 1864 I, 348.
[226]) ebd. 1853 II, 747 f.
[227]) Hall. Jb. 1840, S: 878.
[228]) nämlich aus dem Stoff: D. M. 1852 I, 863.
[229]) ebd. 1855 I, 733.
[230]) s. S: 112 ds. Arb.

kürliche Aneinanderreihung episodischer Abenteuer bewirkten Mangel an einer organischen Gliederung und Einheit dieser Handlung. Die Formel „lebendige Handlung" bedeutet also für das Drama (wie für das Epos) auch noch einen Protest gegen einen Mangel an Handlung überhaupt, wie er einem auf die „Innerlichkeit" von Monologen aufgebauten oder einem solchen Dramenstil eigentümlich ist, der, wie der jungdeutsche, rhetorisches Pathos an die Stelle echter Dialoge treten läßt. Lebendige Bewegung, dramatische Handlung überhaupt läßt besonders Goethe vermissen: Egmont, Iphigenie, Tasso, Faust I sind mit ihren als Folge fehlender Charakteristik und Handlung zu erklärenden massenhaften Monologen undramatisch und lyrisch [231]).

Also nicht so sehr an der Innerlichkeit des Gehalts, sondern an Dingen wie Wahl des Stoffs, „Ausführung", „Behandlung" bewährt sich „dramatischer Takt". Gerade die meisten unserer modernen Dramen haben zuviel Intention und zu wenig Ausführung, zu viel Idee und zu wenig Fleisch [232]). Auch noch in anderer Hinsicht gilt, daß das Drama sich nicht mit „Grabbescher Kraft und Ursprünglichkeit (also mit der Innerlichkeit des Gehalts) begnügen kann, sondern für den Dichter eine Schule der Schönheit", eine Schule zur plastischen Gestaltung, zur Darstellung von echten Charakteren und Handlungen werden muß [233]). Aus der Forderung nach Plastik ergibt sich nämlich noch die nach Bühnenwirksamkeit [234]); der Standpunkt des Technischen, Aufführbaren, Bühnengerechten [235]) wird von P. bei Beurteilung von Dramen geflissentlich hervorgekehrt. Schon aus Wendungen wie die, die Bühne sei für den Dramatiker eine „Schule der Wahrheit und des Lebens" [236]) kann man herausmerken, wie sehr die Aufführung auf der Bühne für P. das Mittel ist, ein Höchstmaß von sinnlicher Veranschaulichung des Gehalts zu erreichen [237]): das „Theater", als Erscheinung des Dramas auf der Bühne, als lebendig gewordenes Drama, ist erst dessen Vollendung und damit die Vollendung der Kunst überhaupt, weil mit der Darstellung des Menschlichen im Material des Menschen selber das größtmögliche Maß an Objektivierung erreicht ist. In dem Augenblick, wo das Drama augen- und ohrenscheinlich ins Leben tritt, „vollendet sich jene großartige Reihe plastischer Momente, jene . . . tasächliche Verwirklichung der Idee, welche eben das Wesen der dramatischen Dichtung bildet . . ." [238]). Mit dieser Ansicht schließt sich P. unmittelbar Hegel an [239]), demzufolge das Drama die vollständige sinnliche Darstellung, deren es bedarf, erst durch die „wirkliche theatralische Exekution" erhält und dem darum Bühnenwirksamkeit als Möglichkeit zu leben-

[231]) Kl. Schr. II, 145, 157 f. Vgl. noch D. M. 1864 I, 270.
[232]) Dr. Bl., S: 88; D. M. 1852 I, 866.
[233]) D. M. 1852 I, 864; 64 I, 348.
[234]) N. Schr. II, 216 f.
[235]) Dr. Bl., S: 24; D. M. 1853 II, 747 f.
[236]) Theat.-Vorl., S: 329.
[237]) Vgl. hierzu auch Rosenkranz' Unterscheidung epischer und dramatischer Poesie: Die Poesie und ihre Geschichte 1855, S: 14 f.
[238]) Theat.-Vorl., S: 9. N. Schr. II, 193.
[239]) II. Bd: XIV, S: 525. Freilich muß dennoch nach Hegel ein gutes Drama schon beim Lesen befriedigen.

diger Aufführung gleichbedeutend ist mit dramatischer „Wahrheit". P. wird nicht müde, zu einer Verbindung mit der Bühne zu mahnen [240]). Das Verdienst der jungdeutschen Dramatik trotz aller ihrer Gebrechen ist, wieder Fühlung mit der Bühne gewonnen zu haben [241]). Auch an R. Prölß' „Sophonisbe" [242]) sowie an Mosens „Herzog Bernhard" [243]) wird die Bühnenfähigkeit gelobt. Wegen Bühnenunwirksamkeit getadelt werden A. Meißners „Weib des Urias" [244]), Heyses „Franzeska von Rimini" [245]) und vor allem Hebbels Stücke von „Gyges und sein Ring" an [246]). Natürlich ist die Bühnenfähigkeit nur conditio sine qua non; bei mangelndem Gehalt werden die Stücke als „nur" bühnengerecht negativ kritisiert: so z. B., außer den schon erwähnten Dramen Franz Kuglers, Laubes „Essex" und Meißners „Reginald Armstrong" [247]).

d) Lyrische Plastik.

Wie für Epos und Drama gibt es auch für die Lyrik ein besonderes Kriterium der „Plastik". An den Ausführungen, in denen P. das herauszustellen sucht, ist wohl das Bemerkenswerteste wieder, daß dabei der Gedankengang, wie in den die Charaktere betreffenden Ausführungen, die Tendenz zeigt, vom Formalen ins Gehaltliche abzugleiten bzw. umzuschlagen. —

Auch in der Lyrik genügt nicht die Subjektivität an sich, das Gemüt schlechthin. Seinem idealrealistischen Grundprinzip gemäß fordert P. eine individuell sich äußernde Subjektivität. Hierher gehört P.' von Hegel und den Romantikern übernommene Ansicht, daß dem alten Volkslied zur „eigentlichen Aufgabe der Kunst" nichts geringeres fehle als die „erste Bedingung", nämlich das Individuum, da das Volkslied zwar als Darstellung der Welt des lebendigen Gemütes überhaupt auch Dichtung des lebendigen Subjekts sei, anderseits aber nur ein Gemüt im allgemeinen sich aussprechen lasse. Der schwebend-musikalische Charakter des Volksliedes ist so zugleich Vorzug und Mangel: ein Vorzug in Hinblick auf die durch es vollzogene Ablösung des verknöcherten, äußerlich-konventionell gewordenen (und darum ebenfalls „typischen") Meistergesangs durch eine Dichtung des lebendigen Gemüts; ein Mangel, gemessen an dem plastisch-individuelle Verkörperung verlangenden idealen Wesen der Kunst [248]).

Die Individualisierung ist aber gleichsam nur die allgemeinste Voraussetzung, die gegeben sein muß, soll echte Dichtung überhaupt oder gerade besonders die Lyrik ihrem Wesen gerecht werden: der Darstellung der Subjektivität in der Allgemeinheit der Schönheit als

[240]) D. M. 1852, I, 854.
[241]) ebd. 1855 I, 724 ff.
[242]) ebd. 1862 II, 309.
[243]) ebd. 1852 I, 866.
[244]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 141.
[245]) ebd. S: 226.
[246]) ebd. S: 277.
[247]) ebd. S: 141; II, 277.
[248]) Gött. Db., S: 20 f.; D. pol. Poes. d. Dt., S: 349 f., 380; Theat.-Vorl., S: 48. Vgl. H. Bd: XIV, S: 436 f.

eines Aeußeren. Was aber ist nun das spezifische Merkmal lyrischer Plastik? Wenn P. Leben, Leidenschaft, Empfindungen in einer lyrischen Gedichtsammlung nur soweit anerkennen will, als dieser „gemütliche Kern" zu „greifbarer sinnlicher Gestaltung" gelangt ist [249]), so ist zu fragen: wodurch wird denn seiner Ansicht nach diese Plastizität erreicht, wenn die Gegenstände der Lyrik der Hauptsache nach ewig dieselben bleiben, das Herz, „die eigentliche Heimat der Lyrik", immer nur dieselben Empfindungen und Leidenschaften kennt, wenn ferner auch die Natur als Spiegel der lyrischen Stimmungen immer dieselbe ist, wenn „wie Lenz und Liebe unvergänglich sind", „auch immer neue Dichter geboren werden" müssen, „die sie feiern"? [250]) Man sollte meinen, daß P. sich bei solcher von ihm selbst behaupteten Stereotypie des Gehalts („Kerns") bzw. des Stoffs (der „Gegenstände") zwecks näherer Bestimmung der sinnlichen Plastik um die Aufdeckung eines mehr oder weniger f o r m a l e n Elementes bemühen würde. Es werden auch formale Vorzüge anerkannt bzw. formale Forderungen erhoben (z. B. die „Naturwahrheit" von Schilderungen, die ausgeglichene Strenge der sprachlichen „Form"), Vorzüge und Forderungen, wie sie auch für andere Gattungen anerkannt und erhoben werden. Aber P., der ja Freiligraths „Naturwahrheit" und Geibels sprachlich-formale Vollkommenheit als einseitig kritisiert, läßt die Angabe eines lyrischen Plastifizierungsmittels mit formbildender Funktion mehr oder weniger vermissen, wenn er sich begnügt, vom Lyriker zu verlangen, dieser solle es verstehen, den ewig gleichen Empfindungen „ein individuelles Gepräge aufzudrücken", er solle imstande sein, „etwas Neues, Eigenes, Persönliches zu leisten" [251]). Die Forderung nach plastischer Gestaltung wird so identisch mit der Forderung nach „Originalität und Tiefe der Empfindungen", nach „Kraft und Fülle der Leidenschaften", nach „Eigentümlichkeit der dichterischen Persönlichkeit" [252]). Diese „erste und wesentliche Eigenschaft" namentlich des lyrischen Dichters fehlt z. B. dem böhmischen Lyriker Venzesláv Hanka. Die Forderung nach Originalität ist zwar ungefähr die Entsprechung zu der nach Handlung und Charakteren für die objektiven Gattungen [253]), bildet also insofern ein gestaltsästhetisches Merkmal; die weitere Bestimmung jedoch, die P. dem Begriff der „Originalität" gibt, erweist sich bei näherem Zusehen als Gehaltskategorie, sodaß P. hier, seiner Anschauung vom Verhältnis der Gestalt zum Gehalt entsprechend, gleich vom zu erzeugenden Phänomen auf die erzeugende Substanz zurückgeht. Während betreffs des Stoffs ganz eindeutig die Möglichkeit eines „etwas verbrauchten Themas", eines „oft behandelten Gegenstandes"

[249]) D. M. 1855 II, 363.
[250]) ebd. 1854 II, 590; 62 II, 334 f.; 63 II, 147, vgl. 62 II, 333.
[251]) ebd. 1855 II, 363.
[252]) ebd. 1863 II, 147.
[253]) Stellt doch P. einmal die von Natur immer neu seiende Welt des Handelns der Welt der Empfindungen gegenüber, die die als Bedingung plastischer Gestaltung unentbehrliche Neuheit eben nur durch das erreichen kann, was P. „Stempel und Originalität" nennt. Der allgemeine Satz, auf den hin P. mehr oder weniger bewußt alle seine Wendungen zurecht stutzt, ist unverkennbar: der Stoff ist wenig, die Behandlung alles (D. M. 1862 II, 334).

eingeräumt und die Tatsache, daß „weder neue Situationen noch neue Gedanken" zur Behandlung gelangen, ausdrücklich nicht als Anlaß zur Kritik betrachtet wird, stehen in synonymer Nähe des Ausdrucks „Behandlung" plötzlich (neben der Wendung „Kraft und Fülle des Ausdrucks") Wendungen wie „dichterische Individualität", „Wärme und Tiefe der Leidenschaft", „Innigkeit und Wahrheit der Empfindung". Ohne die Erklärung, daß P.' Betrachtung hier gleich von der Gestalt auf den sie erzeugenden Gehalt zurückgreift, würde es als ein Widerspruch erscheinen, daß er einerseits die verlangte Originalität der Empfindungen immer deutlicher im Sinne einer Forderung neuer Gehalte interpretiert, anderseits aber damit ausdrücklich ein Problem der „Form" (also die Frage nach dem plastischen Kriterium der Lyrik gelöst haben möchte, daß er tatsächliche Gleichheit der Empfindungen behauptet und zugleich deren Originalität fordert. Das punctum saliens bleibt also die Originalität der Persönlichkeit selber. Diese Tendenz zum Gehaltlichen wird vor allem dort erkennbar, wo P. die Originalität gegen formale Vollendetheit ausspielt. Nicht auf diese komme es ihm an, sondern auf den besonderen Inhalt der Empfindung, wie er im Gesamtcharakter der betreffenden Dichterpersönlichkeit begründet liege. Durch die Unbestimmtheit von Ausdrücken wie „Originalität", „eigentümliche Prägung" erschleicht sich P. — wieder einmal — die Möglichkeit, die Frage der lyrischen „Form" zu beantworten mit der Forderung von „Charakter" und „Gesinnung". Nach seiner Ansicht benötigt besonders die Gegenwart weniger Vollendung der Form als Eigentümlichkeit des Charakters. Da wir durch Goethe, Schiller, Uhland, Platen und Heine der trefflichen Gedichte genug haben, vermag uns nicht mehr das einzelne vollendete Gedicht zu packen, „sondern was uns allenfalls noch zu interessieren vermag, das ist die Totalität des poetischen Charakters" [254]). Darum verlange das Publikum auch sehr mit Recht heute vom Lyriker wenigstens eine Sammlung „von leidlichem Umfang, mit bestimmten Charakter und ausgeprägter Physiognomie" [255]). Hier berührt sich P. mit Gutzkow, der von der modernen Lyrik das „Erlebnis des strebenden Mannes verlangt [256]).

Die erwähnte Erschleichung eines gehaltsästhetischen Sinnes des Begriffs „Originalität der Empfindungen" kommt somit auf ähnliche Weise zustande wie jene die Kategorie „Charakter" betreffende. Das geforderte „eigentümliche Gepräge" ist wieder einfach eine „starke und große", d. i. vom „starken und großen Empfindungen bewegte Seele". Die „Dichtungen von Sölti", die mit ihrer Liebe zu antiken Maßen nur einen philologischen Nachahmungstrieb zeigen, ermangeln „jener individuellen Färbung", die die „Blüten aus dem Abendlande von German Mäurer" auszeichnet, den P. lobt, wegen der „Tiefe seiner Gedanken", der „sittlichen Tüchtigkeit seines Strebens", der „Tüchtigkeit der Gesinnung", der „Unbestechlichkeit seines Urteils",

[254]) ebd. 1855 II, 363. Vgl. auch N. Schr. I, 149.
[255]) N. Schr. I, 160 f. Dies entspricht seiner Wendung vom „ethischen Element", „das jetzt und künftig von dem ästhetischen nicht mehr geschieden werden kann" (ebd. S: 160 vgl. 151, 157, 175, 245, 291, 292, 353 u. II, 121).
[256]) Kleinmayr a. a. O. S: 128.

überhaupt wegen seines gediegenen, ernsten, biederen, männlichen Geistes [257]). Das ursprünglich zur Bezeichnung einer Formalfunktion bestimmte Beiwort „eigentümlich" („individuell") wird P. unter der Hand zu dem ganz speziellen gehaltsästhetischen Qualitätsbegriff „groß". Erfüllung der Seele mit einer weihevollen Stimmung, nicht Auflösung zu einem „schönen Spiel" soll so die Wirkung der Lyrik sein: der Lyriker muß uns — hiermit wird Kritik geübt an Moritz Hartmanns „Zeitlosen" — durch eine große gewaltige Leidenschaft mit sich fortreißen und „uns zwingen, an den Ernst und die Tiefe seiner Empfindungen zu glauben" [258]). W a s aber dann „gewaltige" Leidenschaften sind, das ist — Ansichtssache, also mehr oder weniger weltanschauliche Angelegenheit. „Gesinnung", „starke Leidenschaft": die Anwendung dieser Kategorien führt dazu, daß jedes politische „Lied" [259]) (ein Gedicht, dessen Gegenstand die Freiheit ist) schon als solches P.' Lob sich verdient. Jener „Widerspruch" aber zwischen gestaltsästhetischer Fragestellung und gehaltsästhetischer Sinngebung der Antwort wird am eklatantesten, wenn P. einmal die Ansicht äußert, daß die Forderung, der Poet solle, wenn es schon zuviel verlangt sei, immer neu zu sein, „wenigstens dem bekannten Inhalt eine neue Form, dem oft betrachteten Gegenstand eine neue — Seite abzugewinnen wissen [260]), gerade für den „Zeitdichter" die Bedeutung habe, er müsse „eine starke, einfache, ihrer selbst gewisse Leidenschaft" besitzen oder, w a s d a s s e l b e s e i, „das Charakteristische" seiner Zeit zum Ausdruck bringen. Was P. hier die (von ihm ausdrücklich dem „Inhalt" gegenüberstellte) „neue Seite" nennt, ist in der literaturkritischen Anwendung nichts anderes als ein neues Motiv. Als Beispiel diene P.' Bemerkung, Heines Frivolität, Lenaus Skeptizismus, Freiligraths blendendes Kolorit und die politische Lyrik der vierziger Jahre hätten der Literatur mehr „neues Blut" zugeführt durch Aufnahme politischer Zeitfragen in ihre Dichtung als die „Süßholzraspeler" der fünfziger Jahre: die wieder von Lenz, Liebe und Jugend singenden Roquette und Rodenberg [261]). Damit landen wir also haargenau bei der bereits besprochenen Forderung nach einer realistischeren Stofflichkeit gegenüber einer in sentimentaler Idealistik segelnden Poesiemacherei: die beiden letztgenannten Dichter sind „ohne positiven Inhalt und darum auch ohne positive Frucht" und nennen zu Unrecht sich selbst „neue Menschen". Ein gut Stück mehr von diesen neuen Menschen verspüren wir vielmehr bei M. Anton Niendorfs „Hegler Mühle" (mag es auch eine etwas forcierte Originalität sein, die dieses Werk aufzuweisen hat) sowie bei den von einem „realistischen Trieb" durchzogenen lyrischen Produktionen Edmund Höfers („Gedichte"), Klaus Groths („Quickborn"), Theodor Storms („Gedichte von Theodor Storm") [262]). Das kritische Prinzip unterscheidet sich hier überall in nichts mehr von demjenigen, das P. zugrunde legt, wo er etwa Erzähler wie Fritz Reuter, Gustav vom

[257]) D. M. 1855 II, 364.
[258]) ebd. 1859 I, 185 f.
[259]) Bezieht sich auch auf andere Gattungen als die Lyrik.
[260]) Vgl. auch D. M. 1854 II, 590; 62 II, 333.
[261]) D. M. 1854 I, 10 f. Vgl. S: 102 dieser Arbeit.
[262]) ebd. 1854 I, 11 ff.

See (= A. v. Struensee) oder auch den Schweizer Rudolph Toepffer wegen ihres Realismus lobend hervorhebt [263]).

4. Spezialisierungen.

Stofflichkeit, Charaktere, Handlung, Originalität der Empfindungen: so spezifiziert P. die von der Dichtung zu fordernde „Plastik". Andere, differenziertere kritische Gesichtspunkte ergeben sich durch die außerdem noch feststellbare Spezialisierung des Begriffs der Plastik gemäß den verschiedenen Stoffgebieten, wie sie sich uns darstellt als Forderung bzw. Anerkennung lebenswahrer, farbenreicher Schilderungen, historischer Treue und psychologischer Wahrscheinlichkeit.

a) Plastische Schilderungen.

Jene Ablehnung eines Zuviel an Schilderung als einer Zerstörung des plastischen Charakters besonders des Romans [264]) hindert selbstverständlich bei aller ihrer Nachdrücklichkeit P. nicht, an einmal gegebenen Schilderungen, in welcher Gattung auch immer sie auftreten mögen, die „Plastik" als Frische des Ausdrucks, Lebendigkeit, Lebenswahrheit, Natürlichkeit, Naturwahrheit, Naturtreue, Treue, Bilderfülle, Farbenreichtum u. ä. [265]) anzuerkennen, bzw. das Fehlen solcher Plastik zu bemängeln. So räumt er einzelnen Naturschilderungen in den „Charakterbildern" des katholischen Stadtpfarrers Beda Weber ohne Bedenken eine „ungewöhnliche plastische Schönheit" auch da ein, wo der „innere geistige Kern" dieses Buches auf keine Billigung rechnen dürfe [266]). Auf der Plus-Seite stehen von diesem Gesichtspunkt betrachtet Schubart mit seiner Unmittelbarkeit der Zeichnung und der Lebhaftigkeit seiner Farben [267]), dann von den Neueren zunächst solche Dichter, von denen P. zwar nur Werke aus nachmärzlicher Zeit rezensiert, die sonst aber schon im Vormärz irgendwie literarisch hervorgetreten sind: der (alte) E. M. Arndt [268]), Mörike mit dem „Stuttgarter Hutzelmännlein" [269]), Shelley mit den kraftvollen und prächtigen Schilderungen im „Entfesselten Prometheus" [270]), Holtei mit den „Schlesischen Gedichten" [271]), W. Alexis und L. Schücking, die beide wegen ihres gesunden Realismus, der Anschaulichkeit, Wahrheit und Treue ihrer Schilderungen Max Waldau vorgezogen werden, der die sentimental-philosophische Romanrichtung à la Klinger einschlägt [272]), ferner L. v. Gall [273]), H. König [274]),

[263]) ebd. 1862 II, 200; 63 I, 55, 115; 65 I, 561.
[264]) Vgl. S: 110 dieser Arbeit.
[265]) Vgl. z. B. D. M. 1853 II, 35; 59 I, 137. D. dt. Lit. d. Ggw. II, 218 und die folgenden Beispiele im Text.
[266]) D. M. 1853 I, 735 f.
[267]) Literarh. Taschenb. VI, S: 422.
[268]) D. M. 1852 I, 441, vgl. 53 I, 329.
[269]) ebd. 1853 II, 110.
[270]) Hall. Jb. 1840, S: 2483.
[271]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 192.
[272]) D. M. 1862 I, 513. Für Schücking vgl. noch 56 II, 200 und D. dt. Lit. d. Ggw. II, 157 (ebd. S: 150 heißt es, Alexis habe nicht „das saftige, zuweilen sogar blendende Kolorit" Schückings).

Hoffmann v. Fallersleben [275]), Freiligrath [276]). Im Gegensatz zu letzterem und Adolf Böttger [277]) entbehren die Plastik und der Gestaltenreichtum Hermann Linggs (den P. wegen seiner herb-düsteren, männlichen Kraft überhaupt sehr schätzt) auch durchaus nicht der inneren Wärme [278]). Neben Lingg werden viele andere erst im Nachmärz hervortretende Dichter ihrer Schilderungen wegen gelobt: neben dem Russen Turgenjew [279]) stehen die Deutschen: der böhmische Novellist Moritz Hartmann [280]), ferner Julius Grosse [281]), Wolfgang Müller v. Königswinter [282]), Theodor Mügge [283]), Ernst Kossak [284]), M. Anton Niendorf, Eduard Kretschmer, Bogumil Goltz, Jacob Frey, Elise Polko und viele andere [285]). Heyse wird in dieser Beziehung nur wegen seiner Gedichte im Musenalmanach auf 1852 gelobt [286]). Während er P. als formalistisches Talent gilt [287]), wird bei Gottschall, mit dessen „tief ringender Innerlichkeit und historischem Fernblick" Heyses Muse sich nicht vergleichen kann [288]), ein gelegentliches zu starkes Ueberwiegen der Tendenz über die Plastik festgestellt, ein Ueberwiegen, das auch der Grund dafür ist, daß dieser Dichter selbst Bombast und Schwulst nicht verschmäht [289]). — Auf der Minus-Seite mit der Kraftlosigkeit ihrer Schilderungen stehen ferner außer dem schon genannten Max Waldau: Willkomm mit seinem „Peter Pommering" [290]), Varnhagen von Ense [291]) und A. Meißner [292]). Wie wenig aber nach P.' Ansicht die in Rede stehende spezielle Art von Plastik für andere wesentlichere Mängel schadlos zu halten vermag, zeigt seine Kritik an Hackländer und Gerstäcker: beide Dichter sind, obwohl durch ihren derben, frischen Realismus ein wahrhaft erfrischendes Element der Literatur der Gegenwart, dennoch, ähnlich wie Spindler, „roh", da ihren farbenreichen Gemälden der Duft der Poesie und der künstlerischen Einheit fehlt [293]).

---

[273]) D. M. 1856 II, 220.
[274]) Aber nur mit seinem „König Jérômes Carneval", sonst wird er in dieser Beziehung eher getadelt: D. M. 1855 II, 109; D. dt. Lit. d. Ggw. II, 164 f. vgl. 169.
[275]) ebd. I, S: 89.
[276]) D. M. 1851 II, 298. N. Schr. I, 155.
[277]) Vgl. auch D. M. 1853 II, 249 f.
[278]) ebd. 1854 II, 109, 144.
[279]) D. M. 1864 II, 702.
[280]) D. M. 1863 II, 521, 522, vgl. D. dt. Lit. d. Ggw. I, 123, 117.
[281]) D. M. 1864 II, 437.
[282]) ebd. 1853 I, 225; D. dt. Lit. d. Ggw. I, 188.
[283]) D. M. 1853 II, 827.
[284]) ebd. 1851 I, 630.
[285]) ebd. 1853 I, 185, 742; 53 II, 295; 54 I, 12, 249; 54 II, 589; 55 II, 291; 63 II, 812, 894; 64 I, 274; 64 II 289, 779. D. dt. Lit. d. Ggw. I, 170, 200.
[286]) D. M. 1852 I, 443.
[287]) Vgl. S: 92 dieser Arbeit!
[288]) D. M. 1852 II, 837.
[289]) D. dt. Lit. d. Ggw. I, 174, 169, 183.
[290]) D. M. 1856 II, 200.
[291]) ebd. 1862 II, 934 f.
[292]) ebd. 1856 I, 467; D. dt. Lit. d. Ggw. I, 141.
[293]) ebd. II, 175 ff., 182, 183, vgl. D. M. 1858 I, 33.

Sofern P. nun aber in einer sinnlich farbigen Plastik der Schilderungen soviel sieht wie größtmögliche „Lebenswahrheit", bekundet er mit dieser Ansicht bereits seinen Willen zum Realismus, und zwar hier speziell zu einem landschaftlich-sozialen Realismus. Er fordert „Lokalkolorit", wie er es z. B. auch an Becks „Die bettelnde Polin" vermißt, einem Gedicht, das nicht erkennen lasse, ob Polen oder die Lüneburger Heide sein Schauplatz sei[294]). Zur Lokalisierung ist, für manche Gattungen wenigstens, auch die Anwendung des Dialekts unentbehrlich. Doch ist P. Klassizist genug, um auch hier Uebertreibungen abzulehnen: Holteis schlesischer Roman „Christian Lammfell" enthält zuviel schlesischen Dialekt[295]). Anderseits ist etwa die realistische Gattung der Dorfgeschichte in einem so nachdrücklichen Maße auf diese Lokalisierung durch Dialekt und Sprechweise, also durch eine mit Vers und Reim unverträgliche Sprachbehandlung verwiesen, daß eine „Dorfgeschichte in Versen" nicht gestattet ist[296]).

b) Historische Treue.

Entsprechend dieser Forderung nach Lokalkolorit wird für Dichtungen mit historischen Stoffen ein historischer Realismus angestrebt in der Forderung nach historischer „Treue", die wieder allen Jahrbücherkritikern und wohl auch den Hegelianern überhaupt (Hettner) eigentümlich ist. Eine Verschränkung dieser Forderung mit der nach Lokalkolorit zeigt z. B. die Kritik an Alexis' „Die Hosen des Herrn von Bredow", an denen „Treue des Lokaltons" bewundert wird (mit „Treue des Lokaltons" ist hier zugleich auch historische Treue gemeint[297]). Wie nun schon bei den landschaftlich-sozialen Dichtungen die Forderung nach plastischen, lebenswahren Schilderungen auch auf Charaktere und „Szenen" sich bezieht (außer in den relativ seltenen Fällen der Schilderung einer von Menschen völlig entblößten Landschaft), so erst recht natürlich bei den historischen Dichtungen die Forderung nach historischer Treue: sind doch diejenigen Gattungen, deren wesentliche Aufgabe es ist, ein abgerundetes Spiegelbild einer bestimmten Zeit zu liefern[298]), also Roman und Drama, mit dieser ihrer Aufgabe, wie wir wissen, zugleich auf Charaktere und Handlungen verwiesen[299]). So lobt P. an Mosens „Herzog Bernhard" die „lebendige, klare, der Geschichte entsprechende" Charakteristik, die „Fülle der Charakterbilder" unter den

---

[294]) Hall. Jb. 1839, S: 1342.

[295]) „. . . daß uns zuletzt nicht bloß ganz schlesisch, sondern auch ganz spanisch davon zumute wird" (D. M. 1852 II, 861, vgl. Hall. Jb. 1840, S: 2167 f.).

[296]) D. M. 1853 I, 254. In diesem Sinne sind aber auch die andern relativ realistischen Gattungen (Roman und soziale Novelle) ihrer „Natur" nach auf die Prosa verwiesen, sodaß sie in gebundener Rede notwendig „unbehagliche Zwitterwesen" darstellen (vgl. auch Kl. Schr. I, 289).

[297]) D. dt. Lit. d. Ggw. II, 137.

[298]) D. M. 1861 I, 33 f.

[299]) Hall. Jb. 1840, S: 2176, vgl. den Ausdruck „Kostüm": D. M. 1856 II, 200, vgl. 56 I, 176; 55 II, 927.

Nebenfiguren, von denen besonders Taupadell eine „herrliche, echt deutsche Gestalt" ist, sowie die „vortreffliche" Szene des Herzogs mit Hortleder [300]). Besonders charakteristisch ist auch die Art und Weise, wie P. die Bilderschärfe der geschichtlichen Genrebildkunst eines Lewin Schücking anerkennt: „Wir hören gleichsam das Rauschen und Neigen dieser altmodischen faltigen Gewänder, sehen das Nicken und Beugen dieser Perücken und Federbüsche . . .!" [301]) In keinem Fall kann der „Lokalton der Zeit" [302]) getroffen werden ohne Kenntnis des „Detail", ohne Berücksichtigung der wirklichen historischen Begebenheiten. Die Abspiegelung des Geistes ehemaliger Zustände in erfundenen Begebenheiten, wie sie Friedrich v. Heydens Roman „Die Intriguanten" aufweist, wird von P. mit der Begründung getadelt, daß dadurch unsere historische Kenntnis in Widerspruch gerate mit der erdichteten Staffage. Der Dichter hat sich streng „an das historische Kostüm" zu binden, es ist ihm nicht erlaubt, zur Herausstellung seiner philosophischen oder politischen Tendenzen das historisch Bekannte „auf den Kopf zu stellen" [303]).

c) Gesetz der Wahrscheinlichkeit.

Aber auch die Handlung im Sinne einer Entfaltung menschlicher Charaktere muß auf dem Prinzip größtmöglicher Lebenswahrheit aufgebaut sein: auf den „Gesetzen der Wahrscheinlichkeit". Die so formulierte Forderung gilt dann aber außer für die Handlung im eigentlichen Sinne für alle seelischen Aeußerungen und Zustände der handelnden Personen überhaupt, also auch etwa für deren Empfindungen. Bis zu einem gewissen Grade dürfen wir in dieser Forderung die Proklamierung eines psychologischen Realismus sehen, müssen aber beachten, daß auch hiermit wieder noch kein radikaler Realismus inauguriert wird: es ist ein psychologischer Realismus, der implicite schon mit den andern beiden Forderungen (lebenswahre Schilderungen, Treue des historischen Lokals) angestrebt wird, wie sich denn überhaupt diese verschiedenen Forderungen sachlich alle mehr oder weniger überschneiden; ferner gehört ja die Formulierung „Gesetz der Wahrscheinlichkeit" einer bis auf Aristoteles zurückgehenden klassischen Lehre an [304]). An Stelle des phantastischen Untergangs in Niendorfs „Hegler Mühle" fordert P. ein happy end durch sittliches Bestehen mit der Begründung, daß dieses allein den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit entspreche [305]). Ebenso werden die unwahrscheinlichen Charaktere in Grosses „Frauenherzen" und „Florentine" abgelehnt [306]). Besonders charakteristisch aber ist in dieser Beziehung P. heftige Kritik an Gutzkows Dramen: „man hat das Stück („Uriel a Costa") einen Fortschritt des Dichters genannt: und allerdings wenn

---

[300]) D. M. 1855 II, 280, 281.
[301]) Vgl. auch Jos. Nadler a. a. O. IV. Bd., S: 520.
[302]) D. M. 1863 II, 150.
[303]) Hall. Jb. 1840, S: 2175; vgl. D. M. 1852 II, 853 f. H. Bd: XIV, S: 267.
[304]) S. auch A. 232) zu Kap.: III ds. Arb.!
[305]) D. M. 1854 I, 12.
[306]) ebd. 1864 II, 949.

man damit sagen will, daß der Dichter seine Fertigkeit, den Leuten Sand in die Augen zu streuen, krasse Unwahrscheinlichkeiten, ja Unmöglichkeiten für Bühnenkenntnis . . ., psychologische Mißgeburten für interessante Charaktere zu verkaufen, in diesem Uriel noch glänzender bewiesen als im Savage, im Werner sc., dann hat man recht" [307]).

---

[307]) Dr. Bl., S: 62, vgl. D. dt. Lit. d. Ggw. II, 91 u. S: 63 ds. Arb.!

Schluß.

Fassen wir die Ergebnisse unserer gesamten Untersuchung kurz zusammen. Seine geschichtsphilosophische Weltanschauung, die auf der Grundlage des „radikalen" Hegelianismus aufgebaut, z. T. aber auch noch stark von Schelling beeinflußt ist, jedenfalls unerachtet ihres aufklärerisch-fortschrittlichen Charakters noch in den Bahnen idealistischer Philosophie sich bewegt, veranlaßt P. zunächst, einem „praktischen" Zusammenhang zwischen Kunst und „Leben" das Wort zu reden, so zwar, daß er, Schillers individualistisch gemeinten Gedanken einer ästhetischen Erziehung ins Kollektive wendend, dem „Publikum" eine hohe Bedeutung beimißt. Ferner baut sich auf der Grundlage seiner Weltanschauung der zuerst von Herder angeregte, danach hauptsächlich von den Romantikern vertretene Gedanke einer „historischen Kritik" auf: dem in ihr angewandten spekulativen Gesichtspunkt gemäß versucht P. die ganze Literaturgeschichte im Dreitakt-Schema von Thesis, Antithesis und Synthesis zu rekonstruieren (besonders interessant: die Rekonstruktion Klopstocks, Goethes und des Jungen Deutschland), ebenso wie er dem pragmatischen Gesichtspunkt dieser historischen Kritik gemäß die literarische Entwicklung — genau wie sein großes Vorbild Gervinus — aus der politischen zu „begreifen" bzw. zu „erklären" sucht (Klassik, Romantik, die verschiedenen nationalen Literaturen). Eng mit diesem letzten Gesichtspunkt zusammen hängt ein dritter: das Kriterium der Zeitgemäßheit, demzufolge auch ästhetisch minderwertigen Dichtern (Seume, Raupach, Iffland, Kotzebue) historische Bedeutsamkeit zugesprochen wird.

Diese historische Kritik schließt aber gleichwohl den Gedanken an eine systematische Aesthetik nicht völlig aus: P. selber huldigt, sich wiederum an Hegelsche und Schellingsche Lehren anschließend, einem auch von den Jungdeutschen vertretenen stark weltanschaulich geprägten idealrealistischen Schönheits- und Kunstbegriff.

Bei den aus diesem resultierenden idealistischen (gehaltlichen) Folgerungen lassen sich von den negativen antinaturalistischen (Unterhaltungsliteratur, Mundts „Thomas Münzer", Lenaus Lyrik) solche positiven Charakters unterscheiden, die alle irgendwie in dem ganz in den Bahnen Hegelscher Weltanschauung sich bewegenden Begriff der „Versöhnung" gipfeln. Die auf Versöhnung ausgehende, eine idealisierende Behandlungsweise fordernde poetische Weltanschauung duldet kein Nur-Häßliches, Nur-Gräßliches, Nur-Trauriges: von diesem Gesichtspunkt aus wendet sich P. gegen resultatlose Schlüsse (Kellers „Grüner Heinrich"), gegen die Darstellung „unsittlicher" Motive (Hermes, Heyse), gegen Krankhaftigkeit aller Art („Nachtgebiete des Lebens", Weltschmerzler), gegen die allzu krasse Darstellung sozialer und politischer Motive, der Nachtseiten der Gesellschaft (russische Dichtung, Freiligrath). Insbesondere darf das Tragische,

als eine bestimmte besondere Form poetischer Versöhnung, nicht dadurch mit dem Traurigen und Gräßlichen verwechselt werden, daß man auf das Moment moralischer Schuld verzichtet (Hebbel, Otto Ludwig). Das Komische faßt P., E. v. Hartmanns Definitionen vorwegnehmend, als die höchste Art künstlerischer Versöhnung auf, die als solche ebenfalls eine „positive Weltanschauung" erfordert, bei deren Ausmalung P. sich im einzelnen besonders an die Theorien der Hegelianer Ruge und Vischer, aber auch an romantische Konzeptionen anschließt. Besonders charakteristisch ist hier die Kombination seiner Lehre vom Primat des Komischen mit der Freiheits- und Fortschrittsidee (englisches Lustspiel, Aristophanes). Vom echten idealen Komischen (Cervantes, Reuter) werden als „falsche Richtungen" des Komischen unterschieden: die Poesie der Tendenzpoeten oder Dogmatiker (Molière), die der Sentimentalen (Jean Paul, Dingelstedt), die der Ironiker (Romantik). Aber auch Unflätigkeiten, Satire, Epopoe sind niedere Gattungen des Komischen. - Neben dem Begriff der Versöhnung ist dann noch vor allem für P.' idealistische Gehaltsästhetik bezeichnend der durch Shaftesbury der deutschen Aesthetik übermittelte Begriff der inneren Form, mit dem sich P. gegen alle bloß äußerliche Glätte (Geibel), sowie gegen ein Mißverhältnis zwischen Stoff und Behandlungsweise (Heyse, Meißner, Varnhagen von Ense, Klaus Groth) wendet. Die ebenfalls aus dem Gesichtspunkt der inneren Form zu verstehende Zuordnung bestimmter Stoffe zu bestimmten Gattungen weist schon darauf hin, daß P. den Begriff der inneren Form in derselben Prägung übernimmt, wie ihn auch unsere Klassiker und z. T. auch die Romantiker vertreten haben: nämlich in der Verbindung mit dem Gesichtspunkt klassischer Formenstrenge, klassischen Maßes.

Wenn auch die gehaltsästhetischen und gestaltsästhetischen Elemente der Prutzschen Aesthetik nur schwer auseinandergehalten werden können, weil von offenen Widersprüchen noch ganz abgesehn — vielfach die Bedeutung ein und derselben Wendung sozusagen dialektisch umschlägt vom Gehalt in die Gestalt, von der Gestalt in den Gehalt, von der Gestalt als Form i. w. S. in die Form i. e. S., z. B. bei den Begriffen „Komisches" (Realistik — Weltanschauung), „Maß" (gegen Subjektivität — für äußere Teile), „Wirklichkeit" („Inhalt" — „Plastik"), „Stofflichkeit" (Plastik — Geschichte - politische Wirklichkeit), „lebendige Charaktere", „Originalität der Empfindung" u. ä.: so läßt sich doch soviel erkennen, daß neben den idealistischen Folgerungen auch realistische (Form i. w. S. betreffende) stehen, die sich alle in dem auch für einige Vertreter des Jungen Deutschland höchst charakteristischen Begriff der „Plastik" zusammenfassen lassen (Romantik, Lenau, einige Jungdeutsche, Giseke, Reuter), einem Begriff, der weniger die Forderung eines radikalen Realismus als die nach einer im klassischen Sinne abgerundeten Kunst (Shakespeare) enthält und den P. näher dadurch spezifiziert, daß er sich im Namen dieses Begriffs gegen das unnatürliche Allegorisieren und Metaphorisieren (Dante, Barock, Ramler, Hamann, Rückert, Beck, Gottschall) wendet, das er mit Hegel bildungsgeschichtlich als ersten gröbsten Anfang der

Poesie erklärt, ferner dadurch, daß er an Stelle von romantisierenden Illusionen größere Stofflichkeit und Wirklichkeitsnähe (Romantik, Junges Deutschland; Dorfgeschichte) sowie vor allem Charaktere und Handlung fordert (Tendenzdichtung: Alexis' „Isegrimm", politische Lyrik). Die Charaktere dürfen nicht nur doktrinäre Personifizierungen bestimmter Tendenzen sein (jungdeutsche Romane, Marggraff), sondern müssen ein „vielstimmiges harmonisches Zusammenspiel" bilden (Gryphius, Holberg, Hebbel, Ludwig, Hartmann, Frey, Mügge, Gerstäcker; Mundt, Mosens Jugenddramen). Die epische Handlung darf nicht zuviel von Monologen, Dialogen, Reflexionen und Schilderungen unterbrochen werden (Wieland, Auerbach; Scott, Mundts „Thomas Münzer", Lenaus Faust, Brachvogels Friedemann Bach, die Romane der Mühlbach u. a.); andererseits muß die Handlung „flüssig" im Sinne organischer Einheitlichkeit sein (Gutzkow, Lewald, Marggraff u. a.). Noch weniger gestattet die Handlung des Dramas, der strengsten, geschlossensten Kunstform, eine Unterbrechung durch Episoden (Jacob Ayrer, englisches Lustspiel, Schillers Wallenstein, Goethe, Grillparzer, Puschkin, Geibel, Gregorovius u. a.). Zur Plastik des Dramas gehört außerdem seine Bühnefähigkeit (jungdeutsche Dramatik; Hebbel). Das Kennzeichen lyrischer Plastik aber ist die „Originalität der Empfindung" (politische Lyrik, Roquette, Rodenberg): ein Standpunkt, von dem aus P. für die Gegenwart, sich hierin mit Gutzkowschen Forderungen berührend, statt eines einzelnen vollkommenen Gedichtes zum mindesten eine Sammlung fordern zu sollen glaubt. Endlich gehören in diesen Zusammenhang noch P.' Lob farbenreicher Schilderungen, sein Dringen auf historische Treue und psychologische Wahrscheinlichkeit, die gewissermaßen Spezialfälle der Plastik betreffen. —

Quellen und Literatur.

Der Rhein. Ged. Lp. 1840.
Ein Märchen. Ged. Lp. 1841.
Gedichte. 3. Aufl. Lp. 1847.
Gedichte. Neue Samml. 2. Aufl., Mannheim 1849.

Das Engelchen. Roman. Lp. 1851.
Felix. Roman. Lp. 1851.
Der Musikantenthurm. Roman. Lp. 1855.
Oberndorf. Roman. Lp. 1862.

Die politische Wochenstube. Lustspiel. Zürich u. Winterthur 1845.
Dramatische Werke Bd. I—IV. Lp. 1847—49 (mit Einleitungen und einem Aufsatz: Ueber das deutsche Theater) = Dr. W.

Aufsätze in den Hallischen und Deutschen Jahrbüchern 1839—42 (= Hall. bzw. Dt. Jb.) und in der Rheinischen Zeitung 1842 und 43 (vollst. Bibliographie in Georg Büttners Diss. — s. u.! — S. 164—67).
Der Göttinger Dichterbund. Lp. 1841 = Gött. Db.
Literarhistorisches Taschenbuch Bd. I—VI. Lp. 1843—48 = Literarh. Taschenb. I—VI.
Die politische Poesie der Deutschen. Lp. 1845 = D. pol. Poes. d. Dt.
Geschichte des deutschen Journalismus I. Teil. Hannover 1845 = Gesch. d. dt. Journ.
Dramaturgische Blätter. Hamburg 1847 = Dr. Bl.
Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1847 = Theat.-Vorl.
Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart. Lp. 1847 = Lit.-Vorl.
Kleine Schriften zur Politik und Literatur Bd. I—II. Mersebg. 1847 = Kl. Schr. I—II.
Konstitutionelle Clubzeitung, hrsg. v. Robert Prutz, 1848, Nr. 28—30.
Karl Friedrich Bahrdt. Beiträge zur Geschichte seiner Zeit und seines Lebens = v. Raumers Histor. Taschenb. 3. Fg. Bd. 1. Lp. 1850.
Zehn Jahre. Geschichte der neuesten Zeit 1840—1850. Lp. 1850 = 10 Jahre.
Taschenbuch der neueren Geschichte. Dessau 1851 = Taschenb. d. n. Gesch.
Deutsches Museum, hrsg. v. Robert Prutz. 34 Bde. Lp. 1851—67 = D. M.
Neue Schriften. Zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. I—II. Halle 1854 = N. Schr. I—II.
Goethe. Eine biographische Schilderung. Lp. 1856 = Goethe-B.
Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften . . . Stuttg. u. Augsb. 1857 = L. Holb.
Die deutsche Literatur der Gegenwart (1848—58). Bd. I—II. 2. Aufl. 1860 = D. dt. Lit. d. Ggw. I—II. (Vgl. „Deutsche Dichter d. Ggenw." hrsg. v. R. P. Prag 1859.)
Menschen und Bücher. Biographische Beitr. z. dt. Literatur- u. Sittengesch. d. 18. Jahrhdts. Lp. 1862 = M. u. B.

E. F. Koßmann: Der deutsche Musenalmensch 1833—39. Haag 1909 (Mitt. aus einem Brief P.' an Chamisso).
Robert Prutz: Brief aus Jena vom Nov. 1842 an seine Schwester Fanny Röscher. Königsbg.-Hartungsche Zeitung 1916, Nr. 389 Beil. (vgl. Literar. Echo 19, S. 128 f.).
G. Herwegh 1842—43. Mit ungedr. Briefen v. Herwegh, Prutz u. a. Deutsche Dichtung 22, S: 71—80, 92—104, 123—128 (= Karl Emil Franzos: Aus dem 19. Jhd. Briefe und Aufzeichng. 2. Bd. Berlin 1897).

Georg Herwegh und Robert Prutz. Die Zeit, 1897, Nr: 131—33, 135. Zu vgl. mit M. Herwegh: 1848. Briefe von und an Georg Herwegh. München 1896.

Georg Büttner: Robert Prutz und Karl Rosenkranz (Briefwechsel beider 1841—46). Altpreuß. Monatschr. Bd. 54, S: 95—144.

R. Göhler: Robert Prutz und Adolf Stahr. Unser Pommerland 4. Jhg., 1—5. Vgl. Literar. Echo 19, S: 584 f., 903—905.

R. Göhler: Andersen und Robert Prutz. Euphor. 15, S: 548—51. (enth. auch Brief v. Eckermann aus Weimar v .26. I. 44 mit Lob über P.' Holberg-Aufsatz sowie die Mitt., daß Hebbel P.' 1857 erschienenes Werk üb. Holberg i. d. Wien. Zeitung eingehend u. äußerst lobend bespricht).

Maurice Fürstenberg: Briefe an Max Waldau. Der Oberschlesier 9, (1928), S: 653 f.

Hans Prutz: Nekrolog in Dr. Bruno Meyers Deutscher Warte. Lp. 1872.

H. v. Basedow: Robert Prutz. 25 Jahre nach seinem Todestag. Feuilletonzeitung 1897, Nr: 676.

F. Haupt: Robert Prutz. Sozialistische Monatshefte 1. u. 2. Jhg. Berlin S: 498 (Soziale Akademiker).

K. Rauschel: Nächtlicher Gottesdienst auf dem Meere. Drei deutsche Dichtungen und ihre Vorlage (Chamisso, Prutz, Eichendorff). Ztschr. f. d. Unterricht. Lp. 1900, S: 266—70.

Franz Droop: Robert Prutz, Dortmund, Generalanzeiger 1902, Nr: 164 Beil. (Polit. Lyrik)

E. Stemplinger: Aristophanes und die politische Wochenstube von Robert Prutz. Blätter f. Gymnasialwesen 42 (1906), S: 369—81. Vgl. dazu noch folgende Abhandlungen:
E. G. Gudde: The date of Prutz' Die politische Wochenstube. The Germanic Review III, Nr: 3 (July 1918). Auch als Sonderabdruck 1919.
Dohn: Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos. Euph. 22, 2, S: 16 ff.
C. Hille: Die deutsche Komödie unter Einwirkung des Aristophanes. Lp. 1907 = Breslauer Beitr. H: 12.
Hans Prutz: Zur Geschichte der politischen Komödie in Deutschland = Sitzungber. d. Bayr. Akad. d. Wissensch. Jhg. 1919, 3. Abhdl. (zu vgl. mit Wüst i. d. Philolog. Wochenschr. 39, 46).
Karl Holl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Lp. 1923.

R. Göhler: Robert Prutz. Voss. Ztg. 1906, Nr: 22 Beil. (Drama)

Berthold Mildebrath: Die deutschen Aventuriers des 18. Jhdts. Diss. Würzburg 1907. Nimmt Bezug auf Prutz' M. u. B. (vgl. Euph. Ergh. 9).

G. Büttner: Die Anfänge des Schillervereins und der ersten Schillerfeiern in Leipzig. Lp. 1910.

Hans Prutz: Jugenderinnerungen eines Dankbaren. Nord u. Süd (Breslau), Juli 1914, S: 44—52; August, S: 210—222; Sept., S: 294—320.

R. Göhler: Robert Prutz: Unser Pommerland 3. Jhg. 1916, S: 233—236.

R. Göhler: Der Dichter Robert Prutz. Uns. Pommerld. 3. Jhg. 1916, S: 296.

Robert Prutz über den nächsten Krieg. Uns. Pommerld. 4. Jg., S: 6.

R. Knussert: Robert Prutz . Zu seinem 100. Geburtstage. Literar. Zentralbl. f. Deutschld. Beibl. Die schöne Literatur 1916, Nr: 181.

L. Geiger: Robert Prutz. Voss. Ztg. 1916, Nr: 277.

F. Diedrich: Robert Prutz. Dresdener Volksztg. 1916. Nr: 122. u. Leipziger Volksztg. v. 29. 5. 1916.

Robert Prutz: Dresd. Neueste Nachr. v. 30. 5. 1916.

R. Göhler: Robert Prutz. Dresd. Anzeiger v. 28. 5. 1916.

O. E. Hesse: Robert Prutz. Königsberg. Allg. Ztg. 1916. Nr: 22, Beil.

A. Ruest: Robert Prutz. Hamb. Nachr. v. 30. 5. 1916.
H. Schollenberger: Robert Prutz. Neue Zürch. Ztg. 1916, Nr: 861.
Hugo Kraeker: Prutz-Gedenkbuch. Stettin 1916.
A. Merbach: Ein Nachklang zur Prutz-Gedenkfeier. Uns. Pommerld. 4. Jhg. (1917), H: 1 u. 2.
B. Krafft: Robert Prutz. Fränk. Kurier (Nürnbg.) v. 21. 6. 1922.
Hartmann: Robert Prutz als Deutscher. Pommerkalender 1923, S: 36.
Hans Prutz: Robert Prutz als Herausgeber des „Deutschen Museums" 1852—1866. Ein Beitr. z. Geschichte d. deutschen Zeitschriftenwesens. Balt. Stud. (Stettin), N. F. Bd. 30 (1928), S: 75—99.
Georg Büttner: Robert Prutz. Ein Beitrag zu seinem Leben und Schaffen 1816—1842. Diss. Lp. 1912, Greifswald 1913. (Zu vgl. mit: Wehrsmann in den Monatsbl. d. Ges. f. Pomm. Gesch. 1913, 62; u. mit: Fleury in der Dt. Literat. Ztg. 1914, Nr: 35. S: 1766—69)
H. Neumann: Robert Prutz und seine Komödien. Diss. Marburg 1913.
E. Hohenstatter: Die politischen Romane von Robert Prutz. Diss. München 1918 (mit Bibliographie der selbständig erschienenen Werke P.' auf S: 6).
Anton Dietrich: Robert Prutz als politischer Tendenzdichter. Diss. Wien 1928 (mir nicht zugänglich).

Herder: Ursachen des gesunkenen Geschmacks . . . Suph. V, 595 ff.
Schiller: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.
Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Hrsg. v. Gräf u. Leitzmann. Lpz. 1912.
Schelling: System des transzendentalen Idealismus. Tübingen 1800.
Schlegel, A. W.: Berliner Vorlesungen = Deutsche Literaturdenkmäler des 18. u. 19. Jhdts. 17/18 (Seuff.)
Wiener Vorlesungen = Sämtl. Werke V/VI (Böckg.)
Kritische Schriften 18128.
Hegel: Sämtliche Werke. Jub.-Ausg., hrsg. v. H. Glockner (= z. B. H: XII. 305).
Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (F. Brunstädt) Lp. (Reclam).
Wienbarg: Aesthetische Feldzüge. Hambg. 1834.
Gervinus: Geschichte de rNationalliteratur der Deutschen.
Weiße, Ch. H.: Das System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen. Lp. 1830.
Rosenkranz, K.: Die Poesie und ihre Geschichte. 1855.
Ruge, A.: Neue Vorschule zur Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhang. Sämtl. Werke 2. Aufl. 10. Bd., S: 183 ff.
Vischer, F. Th.: Ueber das Erhabene und Komische. 1837.
Hettner, H.: Das moderne Drama. Braunschweig 1852.
Hartmann, E. v.: Philosophie des Schönen = Ausgew. Werke IV. Bd., Berlin 1887.

Else v. Eck: Die Literaturkritik in den Hallischen und Deutschen Jahrbüchern (1838—42). Ein Beitr. z. Gesch. d. dt. Lit.-Wiss. Diss. München 1925. Teildruck: Berlin 1926 (b. Ebering). Vollst.: German. Stud. H: 42 (Berlin, Ebering).
Fritz Schmitt: Heinrich Heine als Gegenstand der literarischen Kritik. Diss. München 1932.
Gerhard Schultze: Die Poesie im Urteil der deutschen Gehaltsästhetik von Schelling bis Vischer. Diss. Lp. 1917.
Hugo v. Kleinmayr: Die Welt- und Kunstanschauung des Jungen Deutschland. Stud. z. Geistesgesch. d. 19. Jhdts. Wien 1930. (Vgl. auch: Literar. Zentr. Bl. 81, 6. S: 398)
Otto Kohlermann: Der Dramenbegriff des Jungen Deutschland. Diss. München 1920.

Erich Rothacker: Einleitung in die Geisteswissenschaften. Tübingen 1920.
Friedrich Meinecke: Weltbürgertum und Nationalstaat. München und Berlin 1908.
Heinrich v. Treitschke: Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert. Lp. 1885.
Benno v. Wiese: Die politische Dichtung Deutschlands. 1931.
Gustav Mayer: Der Junghegelianer und der preußische Staat. Hist. Zschr. München, Bd: 121, S: 413—40.
R. Haym: Hegel und seine Zeit.
Nicolai Hartmann: Die Philosophie des deutschen Idealismus. 2. Teil: Hegel. Berlin 1929.
Helmut Kuhn: Die Vollendung der klassischen deutschen Aesthetik durch Hegel. Berlin 1931.
Jonas Cohn: Hegels Aesthetik. Zschr. f. Philos. u. philos. Kritik Bd: 120. S: 160—186.
A. Lewkowitz: Hegels Aesthetik im Verhältnis zu Schiller. Lp. 1910.
P. Barth: Die Geschichtsphilosophie Hegels und der Hegelianer bis auf Marx und Hartmann. Diss. 1890.
Hermann Glockner: Krisen und Wandlungen in der Geschichte des Hegelianismus. Logos XIII, 340 ff.
W. Böhm: Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung. Halle 1927.
W. Emmelmann: Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung. Zschr. f. d. Gymnasialwesen 1914, S: 394—408, 497—504.
O. Bangert: Schiller über die Kunst als Erziehungsmacht. Pädag. Warte (Osterwieck a. Harz) XV, S: 1033, 1909.
Besenbeck: A. W. Schlegels Kunstanschauung und Kunstlehre. Berlin 1930.
Viktor Schweizer: L. Wienbarg als jungdeutscher Aesthetiker und Kritiker. Diss. Lp. 1896.
H. Glockner: Friedr. Th. Vischer und das 19. Jahrhundert. 1931.
E. v. Hartmann: Die deutsche Aesthetik seit Kant. Bln. 1886 (= Ausgew. Werke Bd: 3).
Emil Utitz: Geschichte der Aesthetik. 1932.
O. Walzel: Gehalt und Gestalt. 1923.
W. Milch: Literaturkritik und Literaturgeschichte. Prolegomena z. einer Gesch. d. Rezension. Germ.-roman. Monatschr. 18, 1/2, S: 1—15.
Weitere Literatur ist an betreffender Stelle angegeben.

Lebenslauf.

Am 23. Oktober 1907 wurde ich zu Minden i. W. als Sohn des Kaufmanns Karl Wiese geboren. Nach vierjährigem Besuch der Vorschule absolvierte ich das dortige Staatliche Gymnasium, um mich nach der Ostern 1927 bestandenen Reifeprüfung dem Studium der Germanistik, Philosophie, Pädagogik und in den ersten fünf Semestern auch dem der protestantischen Theologie zu widmen. Ich besuchte nacheinander im SS 1927 die Universität Köln, in den beiden folgenden Semestern die Universität Halle, im WS 1928/9 die Universität Berlin und vom SS 1929 bis zum SS 1932 einschließlich wieder die Universität Halle. Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Bertram, v. d. Leyen, Scheler, Petersen, Spranger, Dessoir, v. Dobschütz, F. J. Schneider, Liepe, Bremer, Baesecke, Utitz, Menzer.

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Straße 14
Spezialdruckerei für wissenschaftliche Werke und Dissertationen